

# Pastiche

zwischen  
Vanitas, Illusion und Groteske

Inszenierte Stillebenfotografien im ausgehenden 20. Jahrhundert



Tanja Warring

# **Pastiche zwischen Vanitas, Illusion und Groteske**

Inszenierte Stillebenfotografie im ausgehenden 20. Jahrhundert

Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich

vorgelegt von  
Tanja Warring  
von Zürich

Angenommen auf Antrag von  
Herrn Prof. Dr. Stanislaus von Moos  
Herrn Dr. Wolfgang Kersten

Zürich, 2005

## Copyright:

© 2005 Tanja Warring

Der Inhalt dieser Dissertation ist durch das Urheberrecht geschützt. Sie darf ohne die Zustimmung der Urheberin weder ganz noch teilweise kopiert, veröffentlicht, verändert oder übersetzt werden.

© 2005; für die abgebildeten Werke von Hans Bellmer, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Man Ray, Alfred Stieglitz, Raoul Ubac bei ProLitteris, Zurich;  
für Walker Evans, Paul Strand, Edward Weston bei Library of Congress, Prints and Photographs Division;  
für Roger Fenton bei The Royal Photographic Society, RPS;  
für Robert Mapplethorpe bei The Robert Mapplethorpe Foundation;  
für Man Ray bei Man Ray Trust/ProLitteris, Zurich;  
sowie bei den Künstlern und ihren Vertretern und den jeweiligen Besitzern der Werke.

# DANK

Die Idee zu vorliegender Untersuchung entstand während eines Prüfungsgespräches über Cindy Sherman mit Prof. Dr. Cornelius Claussen an der Universität Zürich im November 1996. Im Jahr darauf gab mir Jennifer Blessing während meiner Tätigkeit am Guggenheim Museum den entscheidenden Anstoss, das Thema in Form einer Dissertation weiterzuführen. Dass das Projekt schliesslich verwirklicht und vollendet werden konnte, verdanke ich an erster Stelle dem nachhaltigen Interesse von Prof. Dr. Stanislaus von Moos, der mir wertvolle Kontakte ermöglichte und mit grossem Einsatz die Fertigstellung der Arbeit begleitete. Ihm gebührt zusammen mit Dr. Wolfgang Kersten mein herzlicher Dank für die zahlreichen und hilfreichen Ratschläge und die Unterstützung.

Ulrike Meyer Stump möchte ich für die aufschlussreichen und spannenden Diskussionen und vielen Anregungen zu grundsätzlichen Aspekten meiner Arbeit danken. Ihr differenziertes Wissen auf dem Gebiet der Fotografiegeschichte und Theorie und ihr ermutigendes Interesse bedeuteten besonders für die Anfänge meiner Dissertation eine unersetzliche Hilfe. Dank geht auch an Dr. Anja Zimmermann für eine erste kritische und einsichtige Begutachtung meiner Arbeit und an Prof. Dr. Herta Wolf für wichtige Hinweise methodischer und inhaltlicher Natur.

Prof. Dr. Wolfgang Kemp, Urs Stahel, Walter Keller und Martin Jaeggi möchte ich für ihre Bereitschaft, meine Fragen zu beantworten und mein Projekt zu diskutieren, danken. Die Gespräche lieferten jedes für sich weitere hilfreiche Anregungen und Einsichten.

Für die stets bereitwillige Unterstützung bei meinen Recherchen im Ausland danke ich besonders den MitarbeiterInnen der Bibliotheken des International Centers of Photography, Museum of Modern Art, der Columbia University in New York, der Koninklijke Bibliotheek in Den Haag und des Nederlands Foto Instituut in Rotterdam.

Mehrere Personen waren bereit, Zeit und Energie für Lektüre und Korrekturen meiner verschriftlichten Ideen aufzuwenden: Mein spezieller Dank gilt Jessica Tang, Stefanie Lutz und meinem Vater Gunter Blickle. Ebenso danke ich Anke Hees für die letzte umfassende und gründliche sprachliche Korrektur dieser Arbeit.



Meiner Familie und meinen Freunden danke ich sehr herzlich für den stets gewährten Beistand und die grosszügige Unterstützung in jeder Hinsicht während der gesamten Zeit meiner Arbeit. Auf ganz unterschiedliche Weise sind mir unter anderen zur Seite gestanden: Cynthia Gavranic, Sonja Favre, Carla Cugini, Claudia Simma, Cecile und David Klur, Katharina und Frank Beckmann.

Widmen möchte ich diese Arbeit meinem Mann, Thomas Warring, dessen Optimismus, Ermutigung und Geduld für die Vollendung dieser Arbeit unersetzbar waren und es auch weiterhin sind.

# INHALT

EINLEITUNG	1
------------	---

## TEIL I

---

1.	<b>FOTOGRAFIE UND KUNST: VOM "AUSDRUCK" ZUM "ABDRUCK"</b>	9
a)	<b>DIE NOBILITIERUNG DES MEDIUMS FOTOGRAFIE ALS KUNST</b>	9
	Piktoriale Fotografie	10
	Eine "neue" Fotografie?	15
b)	<b>KUNST, DIE SICH DER FOTOGRAFIE ALS MEDIUM BEDIENT</b>	21
	Index und Spur	21
	Kunstfotografie, die "kopiert", "entwendet", "imitiert"	27
2.	<b>PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS</b>	32
a)	<b>PASTICHE: ANEIGNUNG UND IMITATION</b>	32
	Appropriation Art	33
	Formal und kontextbezogene Darstellung des Pastiche	36
b)	<b>VOM ABBILD ZUM SIMULAKRUM</b>	44
	Digitale Fotografie	45
	Kunstfotografie als Pastiche	48

## TEIL II

---

3.	<b>IMITATION: DAS ABBILD ALS ILLUSION</b>	50
a)	<b>IMITATION ÄSTHETISCHER STRATEGIEN DER TROMPE L'ŒIL MALEREI</b>	50
	Robert Mapplethorpes überzeichneter Piktorialismus	52
	Exkurs: Der Oberflächenillusionismus in der nordischen Barockmalerei	55
	Exkurs: Die Augentäuschung als "Blickfalle"	59
	Robert Mapplethorpe und Irving Penn – Verknüpfung der Elemente aus der Malerei mit der Oberflächenästhetik der Werbefotografie	63
b)	<b>DIE VERBINDUNG VON VANITAS, ILLUSION UND SCHEIN</b>	69
	Abigail O'Brien und Olivier Richon – Fotografierte Vanitasstillleben	69
	Exkurs: Der Begriff Vanitas – Schein und Vergänglichkeit	74
	Exkurs: Die Oberflächenästhetik in den Vanitas-Stillleben	78
c)	<b>FAZIT: DAS PASTICHE ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE ZUR REFLEXION ÄSTHETISCHER MECHANISMEN IN MALEREI UND FOTOGRAFIE</b>	81

<b>4.</b>	<b>MONTAGE/DEMONTAGE: DAS ABBILD ALS KONSTRUKT</b>	<b>83</b>
a)	<b>INSZENIERTE "WIRKLICHKEIT"</b>	<b>83</b>
	Olivia Parker – Stillebenfotografie als konstruierte Fotografie	85
	Exkurs: Homo Bulla – Der Mensch als Reflexion	89
b)	<b>KÜNSTLERISCHE FOTOGRAFIE UND PASTICHE IN JAPAN</b>	<b>93</b>
	Nobuyoshi Araki– Stilleben aus Einzelbildern	93
	Exkurs: Fotografie und Oberflächenillusionismus in Japan	98
	Exkurs: Überlieferung und mitate	101
	Arakis Pastiche	105
c)	<b>KÜNSTLICHKEIT UND VERFREMUNG</b>	<b>108</b>
	Hiroshi Sugimoto – Jede Reproduktion eine Verfremdung	108
	Cindy Sherman – Imitation als Strategie	111
	Zwischen Faszination und Ablehnung	115
	Exkurs: Simulation und Hyperrealität	122
	Montage und Demontage	126
d)	<b>FAZIT: DAS PASTICHE ALS DEKONSTRUKTION UND REKONSTRUKTION HISTORISCHER KUNST</b>	<b>129</b>
<b>5.</b>	<b>VERZERRUNG: DAS "ZERSCHNITTENE" UND "VERFORMTE" BILD</b>	<b>132</b>
a)	<b>VERLETZUNG DER OBERFLÄCHE</b>	<b>132</b>
	Joel-Peter Witkin – Schonungsloser Realismus	133
	Exkurs: Subjektivität und Zufall im Automatismus	140
	Exkurs: Die anatomische Illustration	143
	Witkins chirurgischer Blick	147
b)	<b>SUCHE NACH GRENZBEREICHEN</b>	<b>150</b>
	Andres Serrano	151
	Exkurs: Ästhetik und Provokation	154
	Das Pastiche als Konglomerat von "Repräsentierbarem" und "Nicht-Repräsentierbarem"	159
c)	<b>ÄSTHETIK DES "ANORMALEN"</b>	<b>161</b>
	Exkurs: Objekte im Schaukasten	162
	Joan Fontcuberta und Rosamond Purcell – Faszination des Grotesken	164
	Exkurs: Die Wunderkammer Peters des Grossen	167
	Bizarre Oberflächen	170
	Exkurs: Verzerrung und Zerstörung der Form	172
	Exkurs: Das Absurde und das Groteske als ästhetische Prinzipien	176
d)	<b>FAZIT: DAS PASTICHE ALS "STÖRUNG" ETABLIERTER ÄSTHETISCHER REPRÄSENTATIONSSTRATEGIEN</b>	<b>179</b>
<b>6.</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>181</b>
<b>7.</b>	<b>GLOSSAR</b>	<b>186</b>

<b>8.</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>196</b>
a)	PIKTORIALISTISCHE UND MODERNE FOTOGRAFIE	196
b)	FOTOTHEORIE UND KUNSTFOTOGRAFIE SEIT DEM SURREALISMUS	198
c)	AUSGEWÄHLTE FOTOKÜNSTLER DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS	201
d)	STILLEBENMALEREI, NORDISCHER BAROCK, KUNST UND WISSENSCHAFT ZU BEGINN DER NEUZEIT	207
e)	DIVERSE LITERATUR	210
<b>9.</b>	<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>214</b>
	<b>ABBILDUNGEN</b>	<b>224</b>

## EINLEITUNG

In seinem 1983 in Hal Fosters Anthologie *The Anti-Aesthetic* erstmals erschienenen Kommentar zum *Pastiche* vermerkt Frederic Jameson:

"One of the most significant features of practices in postmodernism today is pastiche."<sup>1</sup>

Damit konstatiert er nicht nur die Renaissance des *Pastiche* innerhalb des postmodernen Kunstdenkens, sondern gleichzeitig problematisiert er die bloße "Imitation toter Stile".<sup>2</sup>

"Pastiche is like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody [...]."<sup>3</sup>

Jamesons Äusserungen lieferten die Grundlage für zahlreiche Debatten zum sogenannten postmodernen Pluralismus. Erstaunlich ist allerdings, dass der Begriff *Pastiche* dabei kaum oder wenn, dann äusserst zögerlich aufgegriffen wird. Ingeborg Hoesterey publizierte 2001 eine komparative Studie zum *Pastiche*. Darin bemerkt sie, dass der Terminus weiterhin in einem traditionell "überwiegend negativen Sinn" verwendet wird.<sup>4</sup> Zurückgehend auf den Begriff *Pasticcio*, bezeichnete das *Pastiche* in der Malerei der Renaissance ursprünglich zweitrangige Kunst, in der Stile und Motive bekannter Meister imitiert und miteinander vermischt wurden, um beim Verkauf höhere Preise zu erzielen. Hoesterey

---

<sup>1</sup> Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society". 113. In: Foster, Hal; Hrsg. *Postmodern Culture*. [*The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 1983]. London: Pluto Press, 1987. 11-125.

<sup>2</sup> Ebd. 115.

<sup>3</sup> Ebd. 114.

<sup>4</sup> Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ix. Hoesterey vermerkt, dass die australische Wissenschaftlerin für Philosophie, Margaret A. Rose, erstmals Jamesons Interpretation des postmodernen *Pastiche* in Frage stellte. Rose, Margaret A. "Post-Modern Pastiche." *British Journal of Aesthetics* 31, Nr. 1 (Jan. 1991): 26-38. Im Zusammenhang mit postmoderner Architektur las Stanislaus von Moos 1987 ein Gebäude Robert Venturis als *Pastiche*. Dabei bezeichnet er das Prinzip des *Pastiche* ausdrücklich als "Erinnerungsdiskurs". Moos, Stanislaus v. *Venturi, Rauch und Scott Brown*. München: Schirmer/Mosel, 1987.

analysiert erstmals umfassend das *Pastiche* als Form der kulturellen Erinnerung, als Reflexion vergangener und gegenwärtiger Horizonte und als Instrument, das kritische Auseinandersetzungen innerhalb der Kunst fördere.<sup>5</sup> Sie schlägt thematisch einen weiten Bogen und diskutiert das *Pastiche* in Malerei, Plastik, Architektur, Film, Literatur und Werbung. Dabei fällt die medienspezifische Analyse weniger ins Gewicht. Die Bedeutung des *Pastiche* für die Fotografie wurde bis anhin nicht untersucht. Doch gerade die Fotografie spielt in der Kunst der Postmoderne eine zentrale Rolle, denn mit den Worten Anja Zimmermanns ist Fotografie "von vornherein schon ein 'Zitat' dessen, was 'da' war".<sup>6</sup> Auch dass das *Pastiche* gerade in der Fotografie so häufig in Erscheinung tritt, liegt an der reproduzierenden Eigenschaft der Fotografie. Doch wird der Zusammenhang zwischen *Pastiche* und Fotografie komplexer, wenn Fotografie nicht einfach nur wiederholt bzw. kopiert, sondern "imitiert". Kann Fotografie beispielsweise Stilrichtungen der Malerei, bei denen der Farbauftrag von wesentlicher Bedeutung ist, imitieren?

Künstlerisch ambitionierte Fotografie, die sich im ausgehenden 20. Jahrhundert verstärkt mit der Manier und den Genres altmeisterlicher Tafelgemälde oder früher piktorialistischer Fotografie auseinandersetzt, steht im Zentrum vorliegender Arbeit. Douglas Crimp erkennt in solchen "offenkundig rückwärtsgewandten Werken" die Rückkehr zur traditionellen Autorenfotografie und Rosalind Krauss entdeckt darin ein Festhalten an den Instrumenten der Moderne.<sup>7</sup> Der grundlegende Impuls dieser Fotokünstler<sup>8</sup> kann jedoch nicht darin liegen, das perfekte, nach formalen Aspekten erarbeitete "Bild" zu konzipieren, wie es die klassisch piktoriale Fotografie in der Tradition der modernen Malerei wollte.<sup>9</sup> Die vorliegende Untersuchung hat zum Ziel, das fotografische *Pastiche* vom Vorwurf der Imitation "hoher Kunst" zu befreien. Die *Pastiche*-Form wird vielmehr als kritischer Erinnerungsdiskurs bezüglich der eigenen Geschichte verstanden.

Damit zielt die Fragestellung erstens auf die Funktion und Verwendung des *Pastiche* in zeitgenössischer Kunstfotografie ab, und zweitens auf die Anwendung

---

<sup>5</sup> Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. xi.

<sup>6</sup> Zimmermann, Anja. *Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin: Reimer, 2001. 249.

<sup>7</sup> Vgl. Crimp, Douglas. *Die Aneignung der Aneignung*. (1982). In: Amelunxen, 2000. 250-255. Krauss, Rosalind. *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale*. (1984). In: Amelunxen, 2000. 260-277.

<sup>8</sup> Im Sinne der besseren Lesbarkeit und der Einheitlichkeit, entschied ich mich, für allgemeine Begriffe wie "Künstler" oder "Betrachter" ausschliesslich die männliche Form zu wählen, wobei die weibliche Form aber immer mitgemeint ist.

<sup>9</sup> Gerade in jüngster Zeit häufen sich Ausstellungen zum Wiederaufleben des "Malerischen" in der Fotografie. Da diese das *Medium* Fotografie in der Konzeption weitgehend ausklammern, möchte sich vorliegende Arbeit davon abgrenzen. *Malerei ohne Malerei*. Museum der bildenden Künste Leipzig. Jan. - April 2002. *Claude Monet ... bis zum digitalen Impressionismus*. Fondation Beyeler. Basel. April - Aug. 2002.

und Wahrnehmung des *Mediums Fotografie* in einer Kunstfotografie, die Motiv- und Stilzitate aus der Fotografie- und Malereigeschichte imitiert und miteinander vermischt.

Da, mit Ausnahme der Zusammenstellung von Hoesterey, bis jetzt noch keinerlei umfassende systematische Analyse zum *Pastiche* in bildender Kunst allgemein oder in der Kunstfotografie im Speziellen vorliegt, zeichnet sich die interpretative Analyse einzelner Beispiele als Notwendigkeit ab. Unter methodologischem Aspekt bietet sich zur Untersuchung der genannten Fragestellungen eine Methodenvielfalt in dem Sinne an, als Theorien und Interpretationsansätze aus der Kunstgeschichte, der Fotografiegeschichte sowie anderen Wissenschaftszweigen wie Literatur, Psychoanalyse, Philosophie etc. herangezogen werden. Den vielfältigen Bezügen zwischen *Pastiche*, Fotografie und Malerei wird man durch ein solches synthetisches Analysieren am ehesten gerecht. Es interessieren die unterschiedlichen Elemente, die das *Pastiche* ausmachen und zugleich problematisch sind: Das *Pastiche* ist eine Zusammensetzung oder "Collage" aus imitiertem Material und daher nicht als einheitliches Phänomen greifbar. Es ist keine "Kunstrichtung" und lässt sich auch nicht einer bestimmten Gruppe von Künstlern zuordnen. Vielmehr entstammen auch die innerhalb dieser Untersuchung ausgewählten Fotokünstler sehr unterschiedlichen Traditionen. Das *Pastiche* ist als Form der Auseinandersetzung – in vorliegendem Fall mit kunsthistorischen Aspekten – zu verstehen. Auf dieser Grundlage sehe ich es als legitim an, das Prinzip des *Pastiche* auf die Vorgehensweise zu übertragen: Dabei bildet die Reflexion eines ausgedehnten Spektrums kunsthistorischer und fototheoretischer Perspektiven die breitere Basis für das methodische Vorgehen. Den Ausgangspunkt bildet das Kunstwerk, doch sind angesichts der Tatsache, dass die Werke mit der Imitation und Vermischung erkennbarer Vorlagen arbeiten, gleichzeitig kontextbezogene und rezeptionsästhetische Aspekte zu berücksichtigen.

Die Interpretation wird von der Struktur des einzelnen Werkes geleitet. Dabei soll ein Austausch oder Diskurs zwischen Werk und kritischer Analyse entstehen. Mit einem Leitgedanken der holländischen Kulturtheoretikerin Mieke Bal ausgedrückt, soll das Objekt gewissermassen "zurück sprechen".<sup>10</sup> Bal spricht von einer "denkenden" Kunst:<sup>11</sup> Obwohl Objekte offenkundig nicht sprechen können, solle man – so Bal – der inhärenten Komplexität Respekt zollen. Dies betreffe nicht nur Kunstobjekte, sondern auch kulturelle Objekte in einem erweiterten Sinne. Daher können auch Theorien als kulturelle "Objekte" betrachtet werden. Dabei stehen Interpretation und Theorie nahe beieinander.<sup>12</sup> Gleichermassen könne nicht unbeachtet bleiben, dass zeitgenössische Künstler wieder vermehrt Interesse an theoretischen Auseinandersetzungen und Ideen zeigen, die sich überdies in

---

<sup>10</sup> Vgl. Bal, Mieke. *Looking in – The Art of Viewing*. Amsterdam: G + B Arts International, 2001. 261.

<sup>11</sup> Vgl. Ebd. 271.

<sup>12</sup> Vgl. Ebd. 262.

einzelnen Fällen in öffentlichen Diskussionen oder gemeinsamen Projekten niederschlagen.<sup>13</sup>

In den einzelnen Kapiteln vorliegender Arbeit werden daher theoretische Bezüge oder Ideenfragemente, so wie sie in den Werken enthalten und angedeutet sind, als Exkurse einbezogen. Dies gilt auch für Elemente historischer Zusammenhänge und Ideen, die nach Bal zusammen mit Motiv- und Stilelementen in den zeitgenössischen Werken erneut auftauchen und über diese neu wahrgenommen werden.<sup>14</sup> Einzelne Begriffe, die innerhalb der Untersuchung mehrmals verwendet oder im Haupttext nicht näher erläutert werden, sind zum besseren Verständnis in einem Glossar im Anhang der Arbeit zusammengefasst. Da sich die Untersuchung zudem entlang zweier Fragekomplexe bewegt, ist sie im Sinne eines möglichst verständlichen Aufbaus in zwei Teile unterteilt, von denen der erste eine Einleitung zur Wechselbeziehung von Fotografie und Kunst einschliesslich der Verknüpfung mit dem Prinzip des *Pastiche* darstellt, worauf sich die Analysen der Werke im zweiten Teil beziehen.

Bezüglich der Fotografie interessiert einerseits, wie das eigene Medium wahrgenommen wird und andererseits, wie die eigene Entstehungsgeschichte reflektiert wird. Aus diesem Grund bietet der erste Teil der Arbeit einen Überblick über die Veränderungen in der Medienwahrnehmung künstlerisch ambitionierter Fotografie. Das erste Kapitel widmet sich der Unterscheidung einer piktorialen von einer zeichentheoretisch verstandenen Fotografie und analysiert die jeweiligen Schwierigkeiten: Als problematisch erweist sich die Trennung der Fotografie als "nichtkünstlerisches" Medium von "künstlerischen" Medien wie der Malerei, wie sie Rosalind Krauss aus der Sicht der Zeichentheorie proklamiert.<sup>15</sup> Das zweite Kapitel zeigt, dass diese Unterscheidung in den fotografischen *Pastiches*, die sich auf die Malerei berufen, in Frage gestellt wird. In der Wahrnehmung ihres Mediums zeigen die Fotokünstler ein unverkennbares "Schwanken" zwischen formaler Objektästhetik und einer auf die sinnliche Wirkung ausgerichteten Ästhetik: Indem sie die manipulative Seite mit der dokumentarischen, "nichtkünstlerischen" Eigenschaft der Fotografie verknüpfen, thematisieren sie gleichzeitig die komplexe Wechselbeziehung zwischen Kunst und Fotografie. Schliesslich analysiert das zweite Kapitel den Einfluss der digitalen Fotografie auf eine veränderte Wahrnehmung des Fotografischen. In der computerisierten Fotografie werden – einem *Pastiche* vergleichbar – manipulierte Bilder und Bildelemente aus verschiedenen Quellen miteinander verschmolzen. Peter Lunefeld vermerkt, dass die veränderten Bildverarbeitungstechniken auch die Analyse von Kunstobjekten

---

<sup>13</sup> Vgl. Bal, Mieke. "Double Afterwords". In: Dies., Hrsg. *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford (CA): University Press, 1999. 319-320.

<sup>14</sup> Vgl. Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999. 23.

<sup>15</sup> Krauss, Rosalind. *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Übers. Henning Schmidgen. München: Wilhelm Fink, 1998. [Le Photographique: Pour une Théorie des Ecarts. Übers. Marc Bloch, Jean Kempf. Paris: Macula, 1990].



betreffen. Er spricht von einer "neuen Kunstgeschichte", "die man vielleicht besser als eine hybride Theorie der neuen wie der alten Medien begreift".<sup>16</sup>

Die Grundlage für die Untersuchung der Fotografie-Rezeption im ersten Teil der Arbeit bilden fototheoretische Auseinandersetzungen und fotohistorische Abhandlungen.<sup>17</sup> Als nützlich erwiesen sich der Band *Fotografie nach der Fotografie* mit einer Textsammlung zur digitalen Fotografie und der jüngst erschienene vierte Band der Reihe *Theorie der Fotografie*, der Aufsätze massgeblicher Autoren von den späten 1970er bis in die frühen 90er Jahre vereint. Beide Studien wurden von Hubertus v. Amelnunxen herausgegeben.<sup>18</sup> In der Anthologie *Theorien der Fotografie* von Amelnunxen trifft man abermals auf die problematische Unterscheidung zwischen einer als Sprache und einer als Kunst verstandenen Fotografie. Die meisten der in diesem Band vereinten Studien stammen von Verfassern aus dem sprach- und sozialwissenschaftlichen, sowie dem psychoanalytischen Umfeld. Anhand der Fotografie geht man zeitgenössischen philosophischen Fragen zur Wahrnehmung von Wirklichkeit nach. Auffallend ist die Komplexität der Theorien, die sich alle auf einen unterschiedlichen, partiellen Kontext beziehen, sich aber nicht kontextübergreifend anwenden lassen. Als Beispiel sei hier die Ästhetik genannt: Nach den Worten Amelnunxens in der Einleitung hat "heute (...) das Medium Fotografie ebensowenig mit dem Schönen gemein wie die anderen Medien der Kunst."<sup>19</sup> Was geschieht aber in einer Kunstfotografie, die ästhetisierende Repräsentationsmechanismen der Malerei imitiert? Werden diese nur dekonstruiert oder nicht auch wiederholt bzw. rekonstruiert? An solchen Fotografien zeigt sich exemplarisch, dass es zu kurz greift, das Medium ausschliesslich als Sprache zu verstehen, denn diese Fotografien funktionieren zweifelsohne auch als "Kunstwerk".

Der zweite Teil ist der Analyse einzelner Beispiele gewidmet. Angesichts der Fülle geeigneten Untersuchungsmaterials erweist sich die Begrenzung auf eine Auswahl von Werken aus den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als unumgänglich. Elemente der Renaissance- und Barockmalerei und das inszenierte Stillleben bilden die stilistischen und inhaltlichen Schwerpunkte. Die zentrale Stellung des inszenierten Stilllebens in der *Pastiche*-Fotografie hängt mit seinem eindeutig konstruierten Charakter zusammen, der dem dokumentarischen Aspekt der Fotografie entgegensteht. Norman Bryson bezeichnet das Stillleben als Zeichensystem, in dem das Gezeigte auf andere kulturelle Zusammenhänge

---

<sup>16</sup> Lunefeld, Peter. "Die Kunst der Posthistoire. Digitale Fotografie und Semiotik". 99. In: Amelnunxen, Hubertus v. et al. Hrsg. *Fotografie nach der Fotografie*. Basel: Verlag der Kunst, 1995. 93-99.

<sup>17</sup> Frizot, Michel, Hrsg. *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. [Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris: Bordas, 1994]. Kemp, Wolfgang. *Theorie der Fotografie I-III, 1839-1912*. 4. Bd. München: Schirmer-Mosel, 1979. *History of Photography*. An international quarterly. London: Taylor & Francis, 1977.

<sup>18</sup> Amelnunxen, Hubertus v., Hrsg. *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*. 4. Bd. München: Schirmer/Mosel, 2000. Ders., et al. Hrsg. *Fotografie nach der Fotografie*. Basel: Verlag der Kunst, 1995.

<sup>19</sup> Amelnunxen, Hubertus v. "Von der Theorie der Fotografie 1980-1995". 14. In: Ders., Hrsg. *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*. 4. Bd. München: Schirmer/Mosel, 2000. 11-22.

(beispielsweise ideologische, sexuelle und ökonomische) verweise.<sup>20</sup> Weiter manifestierten sich über die Epochen hinweg besonders in der Stillebenmalerei materielle Bezüge, welche die spezifischen Eigenschaften und Anwendungen, semiotische und historische Aspekte des Mediums betreffen.<sup>21</sup> Der Diskurs vorliegender Untersuchung bezieht sich folglich auf bestimmte Formen der Malerei, die in fotografischen Werken imitiert werden und auf die Fotografie. Die Verknüpfung der historischen Zitate mit Konzepten der postmodernen Fotografie wie "Kopie" und "Imitation" unterstreicht das komplexe Wechselspiel zwischen Einst und Jetzt.<sup>22</sup> Der Blick zurück in die Geschichte der Kunst kann nicht nur die heutige Sicht auf die historischen Werke verändern, sondern auch die Wahrnehmung gegenwärtiger Fotografie. Deren Verpflichtung gegenüber Tradition deckt der rückwärtsgewandte Blick auf.

Da die Fotografie als *Pastiche* eine Schnittstelle zwischen unterschiedlichen Phänomenen der historischen und aktuellen Kunst markiert, ist, wie oben erwähnt, der Vergleich mit den historischen Vorbildern notwendig. Die imitierten Elemente und Kategorien werden aber nicht als übernommene "Stilphänomene" verstanden, sondern als Auseinandersetzung mit deren Wirkung. Die Analyse geht davon aus, dass die formalen und ikonographischen Zitate als strukturelle Elemente instrumentalisiert wurden, um die im Bild initiierte Bedeutung zu verstärken.

Grundlagen für den historischen Vergleich bilden unter anderem Studien, die eine von der ikonographischen Deutung losgelöste Interpretation historischer Kunstwerke verfolgen, wie etwa Svetlana Alpers Untersuchung der niederländischen Barockmalerei.<sup>23</sup> Zu beachten ist die ebenfalls zuvor angesprochene, gleichwertige Berücksichtigung rezeptionsästhetischer, kontextbezogener und visueller Aspekte, wie sie in neuerer Zeit innerhalb der *Cultural analysis* angestrebt wird. Mieke Bal betont diesbezüglich das Bewusstsein des Kritikers um seinen Standort in der Gegenwart, von dem aus er auf die

---

<sup>20</sup> Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1999. 14.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Die Debatten um postmoderne Kunst Anfang der 80er Jahre und die für diese Arbeit wesentlichen Aspekte wie Aneignung, Zitat und *Pastiche* bilden ebenfalls eine wichtige Voraussetzung für die Annäherung an die einzelnen Werke: Foster, Hal, Hrsg. *Postmodern Culture*. 1983. London: Pluto Press, 1987. Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Krauss, Rosalind. "Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne". Übers. Jörg Heiniger. Mit einem Vorw. von Herta Wolf (Hrsg.). *Geschichte und Theorien der Fotografie Bd. 2*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000. [*The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1985].

<sup>23</sup> Alpers, Svetlana. *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Übers. Hans Udo Davitt. Mit einem Vorw. von Wolfgang Kemp. Köln: Dumont, 1985. [*The Art of Describing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983].

Vergangenheit zurückblickt.<sup>24</sup> *Cultural analysis* versuche die Vergangenheit als Teil der Gegenwart zu verstehen, als "cultural memory in the present".<sup>25</sup>

Das dritte Kapitel untersucht einerseits die Faszination von Fotokünstlern wie Robert Mapplethorpe, Irving Penn und Olivier Richon für die Wirkungsbereiche fotografischer Oberflächenästhetik und illusionistischer *Trompe l'œil*-Malerei und andererseits die Art und Weise, wie sie die illusionistische Malerei imitieren. Dabei zeigt sich, dass Fotografie und illusionistische Malerei als gleichwertig angesehen und zueinander in Bezug gesetzt werden. Anhand des Vergleichs mit ästhetischen Merkmalen der Werbefotografie wird analysiert, wie die historischen Elemente durch zeitgenössische, "fremde" Komponenten nicht nur imitiert, sondern auch verändert werden. In der Imitation von Elementen des barocken *Vanitas*-Stilllebens lassen sich weitere medienspezifische Reflexionen über den trügerischen Status von Oberfläche und Repräsentation erkennen.

Das vierte Kapitel beinhaltet die Analyse des konstruierten und inszenierten Charakters des *Pastiche*. Näher beleuchtet werden die unterschiedlichen Möglichkeiten der Manipulation und Bildinszenierung ausgehend von den Grundstrukturen des inszenierten Stilllebens. Weiter befasst sich das Kapitel mit fotografierten Bildern, deren Vorlage bereits Nachbildungen waren und die damit den Konstruktions- und Illusionscharakter abermals hervorheben. Anhand der Beispiele von Olivia Parker, Nobuyoshi Araki, Hiroshi Sugimoto und Cindy Sherman lässt sich einerseits die Verwendung des *Pastiche* zur Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Repräsentationsmechanismen der Kunst- und Fotografiegeschichte aufzeigen, und andererseits die Rekonstruktion der Objektästhetik der Vorbilder.

Das letzte Kapitel nähert sich schliesslich nochmals gezielt den Mechanismen, die von den Künstlern zur "Störung", Verletzung und Verzerrung der imitierten ästhetischen Bildstrategien eingesetzt werden, um deren Wirkungsebenen zu beeinflussen und in eine neue Richtung zu lenken. Aufgrund der Thematisierung einer Vermischung von Kunst und Wissenschaft während Barock und Neuzeit in den fotografischen Werken, werden die manipulativen Aspekte des *Pastiche* näher betrachtet: gezielte Kontraste und das Verknüpfen der übernommenen Genres mit "fremden", unbehaglichen Elementen, etwa bei Joel-Peter Witkin, Rosamond Purcell und Andres Serrano.

Um die wichtigsten Aspekte der Analyse nochmals zusammenzufassen: Da bei den einzelnen Werke neben den zitierten formalen und ikonographischen Besonderheiten aus der Kunstgeschichte auch die Art und Weise, wie dies fotografisch umgesetzt wird, analysiert werden soll, erfordert die Untersuchung im

---

<sup>24</sup> Bal, Mieke. "Introduction". 1. In: Dies., Ed. *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford (Cal.): University Press, 1999.

<sup>25</sup> Ebd. Im Speziellen interessierten dabei Mieke Bals Abhandlung zu Zitaten der Barockepoche in zeitgenössischer Kunst: Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999.

zweiten Teil der Arbeit auch die medienspezifische Betrachtung.<sup>26</sup> Schliesslich werden die Wirkungen untersucht, welche die fotografischen Inszenierungen und die historischen Zitate implizieren, wobei es nicht um eine symbolische Sinnanalyse des erzählten Inhalts der Fotografien geht. Gegenstand der Interpretation sind das eigene Medium und die historischen Vorbilder, die sich aus den Werken selbst und aus dem Vergleich mit der Vorlage ergeben. Die formale Bildanalyse darf angesichts der veränderten Wahrnehmung von Fotografie aus der Interpretation nicht ausgeschlossen werden und die bedeutungsorientierte Betrachtung hebt hervor, mit welchen Methoden die Künstler die in ihren Werken zitierten Repräsentationsmechanismen jeweils hinterfragen.

---

<sup>26</sup> Für die Recherche zu den einzelnen Künstlern dienten neben den foto- und kunsttheoretischen Essays in erster Linie umfassende Monografien, Ausstellungskataloge, Rezensionen und Interviews als Quellenmaterial. Allgemein erwies sich das Internet als umfängliche zusätzliche Quelle, die überdies für die Bildrecherche in Form von Websites einzelner Galerien und Museen, welche die Werke mit Abbildungen vorstellen, hilfreich war. z.b.: *The Getty Research Institute*: [www.getty.edu](http://www.getty.edu). *Art in Context, Center for Communications*: [www.artincontext.org](http://www.artincontext.org). *International Center of Photography*: [www.icp.org](http://www.icp.org).

## FOTOGRAFIE UND KUNST: VOM "AUSDRUCK" ZUM "ABDRUCK"

"Photography, and only Photography, started man on the road of the cognition of the condition of the phenomena of Form."<sup>27</sup>

"Denn die Fotografie ist ein Abdruck oder ein Transfer des Realen; sie ist eine fotochemisch hergestellte Spur, die ursächlich mit dem Ding in der Welt verbunden ist, auf das sie wie Finger- oder Fussabdrücke oder wie die Wasserringe, die kalte Gläser auf Tischen hinterlassen, verweist."<sup>28</sup>

### a) DIE NOBILITIERUNG DES MEDIUMS FOTOGRAFIE ALS KUNST

Robert Mapplethorpes späte Werke sind die bekanntesten Beispiele für eine Wiederbelebung der Ästhetik der modernen, piktorialen Fotografie. In den sorgfältig arrangierten Blumenstillleben der 1980er Jahre erreichte Mapplethorpes Leidenschaft für kunstvolle Chiaroscuro-Beleuchtung ihren Höhepunkt. Seine porträtierten Gesichter leuchten in ähnlich überirdischem Licht wie seine klassizistischen Marmorbüsten. Daneben bemühte sich dieser Künstler um grössere Formate, seidene Passepartouts und auserlesene Rahmungen, welche die Aufnahmen als Einzelwerke betonen.

Abb. 1

In ähnlicher Weise befasste sich Irving Penn in seinen Kunstfotografien der 1980er und 90er Jahre mit möglichst edlen Druckverfahren. Er schuf opulente Stillleben im aufwendigen Platindruckverfahren, das aus direkten Kontaktabzügen von

---

<sup>27</sup> Marius de Zayas. In: *Camera Work* 42/43, 1913.

<sup>28</sup> Krauss, Rosalind. "Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus". 156. In: Dies. *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Übers. Jörg Heiniger. Mit einem Vorw. von Herta Wolf, Hrsg. Geschichte und Theorien der Fotografie Bd. 2. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000. 129-162.

grossformatigen Negativen entsteht und sich durch eine besondere Feinheit der Details auszeichnet. Joel-Peter Witkins Abzüge von nachträglich manipulierten Negativen gleichen wiederum frühen, bräunlichen Gummidrucken mit stellenweise diffusem Licht. Auch er hat Vorbilder in der Malerei, insbesondere im Motivkreis aufwendig inszenierter Stilleben und Porträts.

Abb. 2

Diese Künstler imitieren Werke aus einer Epoche der Fotografiegeschichte, in der die Anerkennung des Mediums als Kunst im Vordergrund stand: Die Protagonisten piktorialer Fotografie bzw. des Piktorialismus und deren zeitgenössische Rezipienten vertraten eine moderne, formalistische Position.

### Piktoriale Fotografie

Mit Piktorialismus wird die Kumulation einer malerischen Ästhetik in der künstlerischen Fotografie von den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts bis kurz nach 1900 bezeichnet, die ihre Wurzeln im viktorianischen England hatte. Der Piktorialismus, dessen erklärtes Ziel es war, das neue Medium Fotografie als Kunst zu nobilitieren, stellte Ende des 19. Jahrhunderts den für die Kunstfotografie bahnbrechenden Vorstoss dar, ihrem Medium den Einzug ins Kunstmuseum zu ermöglichen.<sup>29</sup> Die "malerische" Fotografie des Piktorialismus zeichnete sich dadurch aus, dass sie die klassischen Kompositionsregeln der Malerei auf die Fotografie anwandte, bzw. eine Fotografie entwickelte, die der formalen Ästhetik der zeitgenössischen Malerei folgte.<sup>30</sup>

Dabei basierten die kritischen Auseinandersetzungen um den eventuellen künstlerischen Wert fotografischer Aufnahmen oder bestimmter fotografischer "Stile" bezeichnenderweise ebenfalls auf dem Vokabular der Malereikritik.<sup>31</sup> Technische Aspekte, wie die Reproduzierbarkeit, versuchte man weitgehend zu ignorieren. Den Charakter des Originals, des künstlerischen Einzelwerkes, das sich

---

<sup>29</sup> 1904 gründete Craig Annan die *International Society of Pictorial Photographers* als erste internationale Vereinigung von Kunstfotografen.

<sup>30</sup> Man übertrug sowohl Motive als auch Genres aus der Malerei auf die Fotografie und liess die Bilder hauptsächlich mit Hilfe sogenannter Gummidrucke wie Kohlezeichnungen oder Aquarellbilder aussehen.

<sup>31</sup> Das junge Medium wurde bereits bald nach den ersten durchschlagenden Erfolgen der Daguerrotypie und Kalotypie zum Streitfaktor in den Diskussionen um das Verständnis von Kunst und Ästhetik. Zur Diskussion über Fotografie als Kunst im 19. Jahrhundert vgl.: Gerhard Plumpe. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990, 15-53 u. 97-165. Plumpe setzt sich insbesondere mit einer historischen Aufarbeitung der Urheberrechtsprobleme des neuen Mediums auseinander. Im Falle der Fotografie stelle sich die rechtliche Frage, ob das fotografische Abbild das "Werk" eines künstlerischen Autors sein könne. Neigte man im 19. Jahrhundert eher zu einer negativen Antwort, änderte sich dies gegen Ende des Jahrhunderts mit dem selbstbewussten Auftreten einer kunstfotografischen Avantgarde. Urheberrechtlich fungiert die Kamera daher noch heute als eine Art Pinsel in der Hand des Autors (Kunstfotografen), die der Aufnahme künstlerischen Ausdruck verleihen kann. Das Resultat ist das fotografische (urheberrechtlich geschützte) Werk eines Autors im Gegensatz zu Aufnahmen, die bloss apparativ entstanden sind.

von der seit Einführung der Kodak Rollfilmkamera 1888 rasant verbreiteten Amateurfotografie abheben sollte, strich man heraus. Man legte besonderen Wert auf Edeldruckverfahren, so etwa den sogenannten *Fine print*, ferner achteten die Fotokünstler auf die Oberflächenbeschaffenheit und Farbe des Papiers, auf die Art des Metalls als Bildträger, Umrandungen und Passepartouts, eigens gefertigte Rahmen und schliesslich das Anbringen der Signatur.

Um 1840 hatte William Henry Fox Talbots Methode der Kalotypie die Daguerrotypie abgelöst.<sup>32</sup> Sie ermöglichte die Reproduktion fotografischer Aufnahmen auf Papier und war damit geeigneter für die Massenproduktion. Die anfänglich noch sehr einfache Technik liess jedoch häufig lediglich unscharfe und verwischte Resultate minderer Qualität zu, eine Eigenschaft, die das Interesse der Künstler weckte. Die Abzüge glichen weniger einem exakten Abbild der Natur, als einer Lithographie oder Radierung, deren grafische Effekte sie imitierten. Mit dem Verfahren der Kalotypie liessen sich solcherlei "malerische" Qualitäten wie diffuses Licht und verschwommene Konturen erzielen, die für das Auge des damaligen Betrachters den "künstlerischen" Eindruck steigerten.<sup>33</sup> Wie Gerhard Plumpe formuliert, galt die Strategie einer Ästhetisierung des Mediums Fotografie, wobei der technische Apparat der künstlerischen Intention unterworfen und gleich einem Pinsel zum Werkzeug des Künstlers werden sollte.<sup>34</sup>

Zeitgleich mit dem wachsenden Interesse der Kunstschaffenden für die neue Technik, verdichteten sich die anhaltenden Debatten über den künstlerischen Wert des Mediums Fotografie.<sup>35</sup> Es war den Pionieren der Kunstfotografie kaum möglich, sich gegenüber Kunstkritikern aus dem Zwielficht ästhetischer Regelwidrigkeit herauszulösen. Ein Künstler, der sich technischer Hilfsmittel zur Reproduktion seines Motivs bedienen musste, konnte im ästhetischen Verständnis der damaligen Zeit kaum als Künstler gelten.<sup>36</sup> In diesem Verständnis unterschied sich das

---

<sup>32</sup> Die Verbreitung der Daguerrotypie Ende der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, die sich in erster Linie aufgrund der erzielten Schärfe in Porträtaufnahmen durchsetzen konnte, erfolgte allerdings zunächst weniger durch künstlerische Ambition, sondern aufgrund rein wissenschaftlicher oder finanzieller Motivation von Chemikern, Mathematikern, Optikern, Druckern und Händlern. Man sah in der Daguerrotypie ein rein technisches Verfahren, das die Welt mechanisch zu reproduzieren vermochte und somit kaum in den Bereich künstlerischer Innovation gehörte. Dagegen nahmen die sogenannten "schönen Künste" den Status des Objektes, d. h. eines "Werkes", hervorgegangen durch geniale Eingebung eines individuellen Schöpfers für sich ein. Vgl. Starl, Timm. "A new World of Pictures. The Use and Spread of Daguerrotype Process". 36. In: Frizot, Michel, Hrsg. *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. 33-50.

<sup>33</sup> Vgl. auch Frizot, Michel. "1839-1840. Photographic Developments". 23-31. "Automated Drawing. The Truthfulness of Calotype". 59-82. In: Ders., Hrsg. *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.

<sup>34</sup> Plumpe, 1990. 49.

<sup>35</sup> Eine Zusammenfassung und Übersicht der unterschiedlichen Standpunkte innerhalb der ästhetischen Kritik des 19. Jahrhunderts liefert Plumpe, 1990. 42-52, mit einer ausführlichen Bibliografie im Anhang: 224-241.

<sup>36</sup> Offiziell wurde die Fotografie erst 1871 auf der Londoner Weltausstellung der Kunstindustrie zugerechnet, nachdem die Exponate zunächst in den technischen Abteilungen zusammen mit Apparaturen und Chemikalien ausgestellt worden waren. Vgl. Plumpe, 1990. 102.

Kunstwerk in seiner essenziellen Bindung an das Genie eines Autors elementar vom technischen Produkt, das seinen Ursprung einem automatisierten Prozess verdankt, dessen Beherrschung keine Individualität voraussetzt. Entsprechend ging es den Pionieren der Kunstfotografie einzig und allein darum, die künstlerische Idee und deren Konzeption in den Vordergrund zu stellen. Es kann folglich nicht erstaunen, dass die Künstler, welche die Fotografie für sich zwar als ein Medium der Kunst anerkannten, sich weiter am Vorbild der Malerei und der Grafik orientierten.

Man lenkte die Aufmerksamkeit auf die Parallelen zwischen illusionistischer Malerei und Fotografie als Nachfolgerin der *Camera Obscura* um zu beweisen, dass sich mit Hilfe des neuen Mediums anerkannte Kunst schaffen liess. Vor allem der Wirkung des Lichts auf den unterschiedlichen Oberflächen galt das Interesse der Künstler: der malerischen, gefühlvollen Verteilung heller und dunkler Massen, die gerne mit der Kunst alter Meister wie Rembrandt verglichen wurde.<sup>37</sup> Im *Photographischen Wochenblatt* legte man 1878 den Fotografen ans Herz, ihre Werke durch das Studium des Niederländers zu inspirieren:

"Die sogenannten Rembrandt-Effekte [...] werden heute von vielen Fotografen trefflich erreicht und bieten den auf diese Weise angefertigten Bildnissen eine Fülle von Beleuchtungseffekten, wie der geschickteste Meister sie nicht besser zu erreichen vermag. Unter günstigen Umständen ist die Photographie im Stande, neben der richtigen Verwendung von Licht und Schatten auch durch die Komposition der das Original herausgebenden Umgebung *ein wahres künstlerisches Bild* zu schaffen."<sup>38</sup>

Beim Blick auf Mapplethorpes hoch aufgetürmtes Blumenbouquet (Abb. 1) sticht beispielsweise die Nähe zu den reich gefüllten Blumenvasen vor dunklem Hintergrund eines Jan Davidsz de Heem ins Auge. Noch offensichtlicher tritt der Bezug zum niederländischen Illusionismus des 17. Jahrhundert bei Olivier Richon und Hiroshi Sugimoto in Erscheinung. Diese setzen sich direkt mit Motiven und Konzepten jener Malerei auseinander.

Abb. 3

Den Piktorialisten im 19. Jahrhundert diente die Bezugnahme auf die Malerei des 17. Jahrhunderts allerdings rein formalen Ansprüchen. Henry P. Robinson veröffentlichte 1869 eine Art Lehrbuch – *Pictorial Effect in Photography* – mit derart weitreichender Wirkung, dass es 1888 in deutscher Übersetzung erschien.<sup>39</sup> Solche Handbücher zu "malerischen Motiven" bedingten schliesslich eine Schematisierung des Piktorialen zu einem regelrechten Formelsystem. Es entstanden vorgegebene Bildtypen, die von der Kennerschaft als piktorial oder

---

<sup>37</sup> Vgl. Kemp, 1978. 103 ff.

<sup>38</sup> Zitat aus: "*Photographisches Wochenblatt*". Berlin, 1878. Zitiert nach: Plumpe, 1990. 156.

<sup>39</sup> Dt. Titel: "Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung zur Composition und Behandlung des Lichtes in Photographie". Henry P. Robinson, 1869. *Pictorial Effect in Photography, being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*. With a new Introd. by Robert A. Sobieszek. Pawlet (Vt.): Helios, 1971.



"pittoresk" anerkannt wurden.<sup>40</sup> In den Ratgebern ging es vornehmlich um die Wahl des richtigen Moments, Ausschnitts und Standorts, sowie die richtige Komposition von Linien und Massen im Bild. Im Zentrum der fotografischen Ästhetik stand somit die klassische "Bildfindung", die das Primat des Ästhetischen über beispielsweise symbolische, politische oder soziale Bezüge stellt.

Auch die Piktorialisten in Frankreich hegten eine grosse Vorliebe für klassische Genreszenen.<sup>41</sup> Schon aufgrund der damals noch schwach entwickelten Technik erwies sich das Genre des Stilllebens als besonders geeignet, formalen und strukturellen Faktoren im Bild Gewicht zu verleihen. Der Franzose Adolphe Bilordeaux berief sich bei seinen monumentalen allegorischen Kompositionen auf die *Vanitas*-Tradition der barocken Stilllebenmalerei. Vergleichbar folgte der erfolgreiche englische Fotograf Roger Fenton in seinen Stilllebenfotografien den niederländischen und französischen Traditionen der Malerei des 17. Jahrhunderts. Diese frühen piktorialen Fotografien standen noch ganz im Zeichen einer mimetisch illusionistischen Maltechnik. Die Stillleben aus den 60er Jahren zeigen eine Oberflächenästhetik und Bildschärfe, die noch nicht wie bei späteren Piktorialisten, die unter dem Eindruck des Impressionismus standen die Konturen verwischten. Wiederum erinnern einige späte Stillleben von Mapplethorpe (Abb. 19 und 20) stark an Fentons künstlerisch ambitionierte Werke. Gleichzeitig fällt aber auf, dass Mapplethorpe die Objekte im Gegensatz zu Fenton einzeln in Szene setzt und damit eine pure Ästhetik vertritt, die spätere piktoriale Werke aus den USA, dem Umkreis der *Camera Work* oder der *Straight Photography* ins Gedächtnis ruft.

Abb. 4; Abb. 4 a)

Bei der Weltausstellung in Glasgow 1901 hatten die Europäer erstmals die Möglichkeit, Vertreter des amerikanischen Piktorialismus kennenzulernen. In Amerika hatte die piktorialistische Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts weitere Verbreitung in der impressionistischen und symbolistischen Fotografie um den Kreis Alfred Stieglitz' und Edward Steichens erlebt. Neu vertraten die Protagonisten dieses Kreises aber nunmehr aktiv die klare Trennung zwischen einer Fotografie der Reportage und einer künstlerischen Fotografie des Ausdrucks. 1902 gründeten sie die *Photo Secession* und 1903 erschien die erste Ausgabe des Hauptorgans der Gruppe, der Zeitschrift *Camera Work*. Vor allem Steichen vertrat einen sehr subjektiv ausgelegten Piktorialismus mit speziell arrangierten Motiven, in der Regel häusliche Szenen, diffuse Landschaften oder schöne Gesichter mit mystisch verhangenem Blick. Die Sorgfalt und Bedeutung, die der Qualität des Abzuges beigemessen wurde, lässt sich den Zitaten aus der ersten Ausgabe von *Camera Work* entnehmen:

"Only examples of such work as gives evidence of individuality and artistic worth, regardless of school, or contains some exceptional feature of technical merit, or such as

---

<sup>40</sup> Vgl. Kemp, Wolfgang. *Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*. S. 110. In: Kemp. 1978. 102-143. Krauss, Rosalind. *Die Originalität der Avantgarde*. 212 ff. In: Dies., 2000. 197-217.

<sup>41</sup> Vgl. Poivert, Michel. "Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité". In: *Etudes photographiques* 8 (Sept. 2000). 93 -110.

exemplifies some treatment worthy of consideration, will find recognition in these pages. Nevertheless, the pictorial will be the dominating feature of the magazine."<sup>42</sup>

"On the day when art lovers and collectors understand that fine photographic prints are as scarce as pulls from Whistler's rarest plates and a source of as keen an artistic enjoyment, a few more collectors will be added to the ranks of those who guard these rare examples jealously. Competition will become keener for the possession of unusual prints as they appear in the market, and the auction rooms shall witness royal battles where the best prints of some of the foremost pictorialists shall be disputed with as much fire as the choicest Meryons, Whistlers or Seymour Haydens."<sup>43</sup>

Letzteres Zitat von Paul B. Haviland betont das Hauptziel des Magazins: Die Anerkennung der Fotografie als der Malerei ebenbürtige Kunstform.

An der Glasgower Weltausstellung wurde aber auch erstmals die Forderung nach einer sogenannten "puren" Fotografie hörbar, die sich der nachträglichen Manipulation der Negative und der eigentlichen Abzüge entgegenstellte. Stieglitz war im Gegensatz zu Steichen den Neuerungen um eine dokumentarische Fotografie zugetan, aus der später die *Straight Photography* hervorging. Im Gegensatz zu den traditionellen Piktorialisten wollten die Vertreter der *Straight Photography* die Realität mit weniger "geschönter" Objektivität wiedergeben.

"The work of Steichen brought to its highest expression the aim oft the realistic painting of Form. In his photographs he has succeeded in expressing the perfect fusion of the subject and the object. He has carried to its highest point the expression of a system of representation: the realistic one.

Stieglitz has begun with the elimination of the subject in represented Form to search for the pure expression of the object. He is trying to do synthetically, with the means of a mechanical process, what some of the most advanced artists of the modern movement are trying to do analytically with the means of Art."<sup>44</sup>

Wichtig ist die erstmalige Einbeziehung einer gewissen Automation innerhalb künstlerischer Fotografie, gegen den sich 1901 aber noch einige Stimmen, besonders aus Frankreich, erhoben. Den technischen Aspekt empfand man interessanterweise weniger als Neuerung sondern vielmehr als Rückschritt. Die "pure" Fotografie wurde unverzüglich mit der dokumentarischen Fotografie gleichgesetzt, gegen die sich der Piktorialismus in den 1890er Jahren noch so entschieden gewehrt hatte. Für Leon Robert Demachy führte diese neue reine Fotografie geradewegs zurück zur Mechanisierung, "que nous avons tant combattu". Sie markiert "l'imminence d'un retour en arrière".<sup>45</sup> Und ebenfalls Demachy im Jahre 1906 (!): "Une œuvre faite à la machine ne sera jamais une

---

<sup>42</sup> Alfred Stieglitz in der Einleitung zu *Camera Work* 1. Januar 1903. 15-16. (Sämtliche Zitate sind der Gesamtausgabe der *Camera Work* im Taschenverlag entnommen. *Camera Work – The Complete Illustrations* 1903-1917. 1997).

<sup>43</sup> Paul B. Haviland. In: *Camera Work* 30. 1910.

<sup>44</sup> Marius De Zayas. In: *Camera Work* 42/43. 1913.

<sup>45</sup> Vgl. Poivert, 2000. 93-110.

'œuvre d'art'."<sup>46</sup> Wesentlich ist, dass die neue Ästhetik als Bruch empfunden wurde. Bei genauerer Betrachtung aber blieben die Vertreter der *Straight Photography* den formalen Ambitionen ebenso verhaftet wie ihre Vorgänger in der Kunstfotografie.

### Eine "neue" Fotografie?

Zwischen 1910 und 1920 begann sich das Bild mit den Vertretern der sogenannten *Straight Photography* wie Edward Weston und Paul Strand, zu ändern. Um 1925 folgte in Europa die *Neue Sachlichkeit*. Gesucht wurde nunmehr eine offene, ehrliche oder eben "pure" Ästhetik. Dabei sollte das Motiv in erster Linie "gefunden", also mit anderen Worten direkt der Wirklichkeit entnommen und weder inszeniert noch nachträglich manipuliert werden. Die Wahl des Ausschnitts und die Abstraktion der Form spielten hier die wesentliche Rolle und um die Vielfalt der Tonalität zu steigern, zog man die Bilder direkt von tadellosen Negativen auf Hochglanzpapier ab. Die Bedeutung der *Straight Photography* liegt darin, dass sich mit ihr ein stärker fotografischer Stil abzuzeichnen begann: Erstmals trat das bewusste Spiel mit Präzision und Schärfe und damit den technischen Möglichkeiten der Fotografie in Erscheinung.

Auch der Blick durch die Kamera veränderte sich: Man konzentrierte sich auf eine neue Sicht der Dinge (*New Photography*) und entdeckte den sehr intimen Blick durch die Kamera auf das Objekt, der sich immer weiter von demjenigen eines Malers entfernte. Dies zeigt sich etwa in der Stilllebenfotografie sehr klar, wenn sich der Blick von oben und aus unmittelbarer Nähe auf den Gegenstand richtet und damit die Distanz, die gemalten Stillleben anhaftet, weitgehend ausser Kraft setzt. Im Umkreis des Bauhaus entwickelte sich in den 1920er Jahren die Sachfotografie des "Neuen Sehens", die auf einem verglichen mit den Prämissen der piktorialen Fotografie bewusst "falschen" Umgang mit den elementaren Eigenschaften des Mediums beruhte. Dazu gehörten ungewohnte Blickwinkel durch Schrägstellung, übertriebene Aufwärts- und Abwärtssichten und Experimente mit verschiedenen Linsensystemen und Spiegeln. Man löste sich konsequent vom illusionistischen Bildraum und fragmentierte die Wirklichkeit. Wichtigster Vertreter der neuen Ästhetik war der in Ungarn geborene Künstler Laszlo Moholy-Nagy. Er rückte die apparativen Möglichkeiten der Kamera ins Zentrum seiner Fotografie um damit tradierte Wahrnehmungsformen zu überwinden. Den Ausgangspunkt bildeten fotografische Formerscheinungen und Aufnahmetechniken, die bis anhin künstlerisch vernachlässigt worden waren. Moholy-Nagy richtete sein Augenmerk auf abstrakte Formen, die durch die Technik des Fotogramms entstehen, das Hervortreten von Details in der Hochgeschwindigkeitsfotografie oder verwischte

---

<sup>46</sup> Ebd. 108. Vgl. auch Demachy, Robert. "On the Straight Print". (*Camera Work*. Nr. 19 (1907): 21-24). In: Lyons, Nathan, Hrsg. *Photographers on Photography. A critical Anthology*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1966. 55-60.

Formen, die nach verlängerter Belichtung in Erscheinung treten, und er beschäftigte sich überdies mit mikro- und makroskopischen Aufnahmen.<sup>47</sup>

Doch welche Veränderungen traten bezüglich der Wahrnehmung des Mediums Fotografie im Zusammenhang mit Kunst ein? Konnten sich die Vertreter dieser neuen Kunstfotografie von der Zielsetzung, das Medium selbst zur Kunst werden zu lassen, lösen? Liest man Moholy-Nagys theoretische Essays, so fällt dennoch auf, dass formale und gestalterische Aspekte weiterhin eine Rolle spielen. Der Pinsel wird allerdings durch die Maschine ersetzt.

"The invention of photography destroyed the canons of representational, imitative art. Ever since the decline of naturalistic painting, conceived as 'color morphosis', unconsciously or consciously sought to discover the laws and elementary qualities of color. The more this problem emerged as the central issue, the less importance was attached to representation. [...] It is difficult today to predict the formal achievements of the future. For the formal crystallization of a work of art is conditioned not merely by incalculable factor of talent, but also by the intensity of the struggle for the mastery of its medium (tools, today machines). [...] WHAT IS OPTICAL QUALITY? Through the development of black-and-white photography, light and shadow were for the first time fully revealed; and thanks to it, too, they first began to be employed with something more than a purely theoretical knowledge. [...] Through the development of reliable artificial illumination (more particularly electricity), and the power of regulating it, an increasing adoption of flowing light and richly gradated shadows ensued; and through these, again a greater animation of surfaces, and a more delicate optical intensification. This manifolding [sic.] of gradations is one of the fundamental 'materials' of optical formalism: a fact which holds equally well if we pass beyond the immediate sphere of black-white-grey values and learn to think and work in terms of colored ones."<sup>48</sup>

Moholy-Nagys Blick entfernte sich nicht von der Malerei generell, sondern lediglich von der piktorialen Malerei. Seine ästhetische Wahrnehmung war derjenigen der Konstruktivisten in den 20er Jahren verpflichtet.<sup>49</sup>

Paul Strand, Stieglitz' Protégé zwischen 1915 und 1921, ist in der letzten Ausgabe von *Camera Works* mit einer Reihe schnappschussartiger Porträts von New Yorker Passanten und zwei betont "künstlerisch" motivierten, stilllebenähnlichen Kompositionen vertreten.<sup>50</sup> Letztere Serie hatte er 1916 begonnen, um sich mit den eher "bildhauerischen" Eigenschaften der Fotografie und formaler Konzeption auseinanderzusetzen.

---

<sup>47</sup> Vgl. Moholy-Nagy, Laszlo. "From Pigment to Light." [*Telehor*, Vol. 1, Nr. 2 (1936): 32-36]. 78-79. In: Lyons, Nathan, Hrsg. *Photographers on Photography. A critical Anthology*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1966. 73-80.

<sup>48</sup> Moholy-Nagy, Laszlo. "From Pigment to Light." [*Telehor*, Vol. 1, Nr. 2 (1936): 32-36]. 74, 76 und 77. In: Lyons, Nathan, Hrsg. *Photographers on Photography. A critical Anthology*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1966. 73-80.

<sup>49</sup> Vgl. Molderings, Herbert. "Lichtjahre eines Lebens. Das Fotogramm in der Ästhetik Laszlo Moholy-Nagys." 8 ff. In: Eskildsen, Ute et al., Hrsg. *Laszlo Moholy-Nagy. Fotogramme 1922-1943*. München: Schirmer/Mosel, 1996. 8-17.

<sup>50</sup> *Camera Work* 49/59, 1917.

Abb. 5

"how you build a picture, what a picture consists of, how shapes are related to each other, how spaces are filled, how the whole must have a kind of unity."<sup>51</sup>

Die sehr puristisch gehaltenen Kunstfotografien Strands bestehen aus architektonischen Nahaufnahmen und einer Detailsicht auf schalenförmige Objekte mit einem Wechselspiel von Licht und Schatten. Durch die Fragmentierung der Konturen entsteht ein "kubistisches Formgefüge". Genau genommen orientierte sich also auch diese Art der Fotografie in piktorialer Tradition wieder an den zeitgenössischen Neuerungen der Malerei und formale Aspekte lieferten die Grundlage für die Bildkonstruktion. Strand äusserte sich auch dementsprechend bezüglich seiner "abstrakten" Studien. Sie seien:

"...what I now refer to as the abstract method, which was first revealed in the paintings of Picasso, Braque, Léger and others (...) things that were – as [Stieglitz] used the word – 'anti-photographic'."<sup>52</sup>

Wenn man weiter beobachtet übertrug auch Strand diese formale Ästhetik auf seine Landschafts- und Stadtbilder, indem helle und dunkle Partien, dominiert von abstrakten Schattengefügen das Bild zu einem formalen Konstrukt machen. Nach wie vor gab hier die Nobilitierung des Mediums als Kunst den eigentlichen Anstoss: Strand folgte weiterhin der ursprünglich von den Vertretern der Secession proklamierten Trennung von dokumentarisch angewandter Fotografie und ausschliesslich künstlerisch ambitionierter Fotografie. Bereits 1917 wechselte er von seinen abstrahierenden Werken wieder zu den Porträts und Landschaften, die ihn berühmt gemacht hatten. Es schien ihm bewusst zu sein, dass auch die Neue Sachfotografie nicht wirklich von der formal-ästhetischen Wahrnehmung wegführen konnte. Wieweit Strand aber die Wahrnehmung der Fotografie als formal konzipiertes "Bild" in den Hintergrund drängen konnte, bleibt fraglich. Am weitesten entfernte er sich von dieser Vorstellung mit seinen Aufnahmen von Bewohnern New Yorks, die ohne ihr Wissen abgelichtet wurden. Hier deutete sich die Subjektivierung des Bildmotivs an, welche die fotografische Wahrnehmung in eine neue Richtung, die der "Subjektiven Fotografie" führen sollte. Strand gehörte mit Ansel Adams der *Photo League* an, die in den 40er Jahren den Leitbegriff der "Wahrheit" vertrat.<sup>53</sup> Damals kristallisierte sich in Amerika eine neue Ästhetik der Authentizität des Bildes heraus, die in der Ereignis- und Dokumentarfotografie des Fotojournalismus in Magazinen wie dem 1936 gegründeten *Life* weitergeführt

---

<sup>51</sup> Paul Strand 1916. Zitiert nach: *Picturing Modernity: Highlights from the Photography Collection of the San Francisco Museum of Modern Art*. (Kat.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1998. Vgl. auch: [www.sfmoma.org/collections/collections\\_photography.html](http://www.sfmoma.org/collections/collections_photography.html). Mai 2002.

<sup>52</sup> Paul Strand 1916. Zitiert nach: Frizot, Michel. "Camera Work, no. 49/50, 1917". In: Ders., Hrsg. *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. 392.

<sup>53</sup> Die *Photo League* wurde 1936 in New York gegründet und bestand bis 1951. Vgl. Jeffrey, Ian. *The Way Life Goes. Suffering and Hope*. 522 ff. In: Frizot, 1998. 515-526. Kemp, 1983. 10 ff.

wurde.<sup>54</sup> Doch wie weit liess sich dabei die Wirkung einer piktorialen Ästhetik zurückdrängen?

Wolfgang Kemp befasst sich in einem Aufsatz von 1978 mit der Problematik, politisch oder sozial animierte Bilder von ästhetischen Einflüssen zu trennen.<sup>55</sup> Bei Erläuterungen zu Fotografien mit sozialdokumentarischer Ambition beschreibt er das heikle Verhältnis solcher im Grunde differenzierter Aufnahmen zu einer überstarken ästhetischen Kategorie. Es sei hier das von ihm gewählte Beispiel aus der amerikanischen Dokumentarfotografie herausgegriffen. Es handelt sich dabei um eine Aufnahme aus der von Walker Evans 1936 aufgenommenen Fotoserie von Pächterfamilien. Kemp wählt die Fotografie einer Küchenwand im einfachen Holzhaus einer Familie in Alabama und zitiert den Kommentar im *Time-Life*-Band *Das Foto als Dokument*, in dem das Foto aufgenommen wurde:

Abb. 6

"Der Detailreichtum des Bildes konnte nur mit einer Mattscheibenkamera und kleiner Blende erzielt werden. Der Fotograf fing die karge Schönheit einer rohen Hüttenwand ein, an der die Farmersfrau ihre ärmlichen Küchengeräte aufbewahrte. Die Wirkung des Bildes beruht ganz auf den strengen Linien und verschiedenen Strukturen im Zusammenspiel von Holzbrettern und Küchenutensilien."<sup>56</sup>

In diesem Kommentar wird der ursprünglich soziale Appell im Bild zur nostalgischen Erinnerung, während das ästhetische Interesse überwiegt. Doch lässt sich diese Komponente überhaupt gänzlich ausschliessen und soll man dies eigentlich, um ein "reales" Bild herzustellen?<sup>57</sup> In gewisser Weise, so Kemp, gelte es den pittoresken Oberflächenreizen nicht aufzusitzen, deren Wahrnehmung aber auch nicht zu leugnen. Letztlich bliebe der Weg einer Instrumentalisierung des Pittoresken, als bewusst eingesetztes Gewicht zur Verschärfung der Wahrnehmung:

"Ästhetische Empfindungen können und sollen angesichts des Elends nicht ausgeschlossen werden, doch sind sie nur für den Preis einer Schärfung des Bewusstseins und der

---

<sup>54</sup> Vor allem die Druckmedien entdeckten die vielfältigen Möglichkeiten der Dokumentarfotografie sehr schnell für sich und begründeten die grosse Zeit der illustrierten Magazine. Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Depression, des Spanischen Bürgerkrieges und des Zweiten Weltkrieges formierte sich die sogenannte "engagierte" Fotografie. Diese sollte nunmehr als rein wissenschaftliches, "das Leben" aufzeichnendes Auge fungieren. (Lisette Model, 1951. Zitiert nach: Kemp, 1983. 19) Obwohl es natürlich ein unbestrittenes Faktum blieb, dass auch die sogenannte "Dokumentarfotografie" die subjektive Sicht des Fotografen jedesmal mit einschliesst, konnte sich damals dennoch die Vorstellung der Fotografie als "Kunst der Wahrheit" vertiefen und mit ihr der fast naive Glaube an die Authentizität des Fotografischen.

<sup>55</sup> Kemp, Wolfgang. *Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*. In: Ders., 1978. 102-143.

<sup>56</sup> *Das Foto als Dokument* (Life-Bücherei der Fotografie Bd. 14), Amsterdam 1972, 69. Zitiert nach: Kemp, Wolfgang. *Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*. 134. In: Ders., 1978. 102-143.

<sup>57</sup> Vgl. Kemp, Wolfgang. *Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*. 132/133. In: Ders., 1978. 102-143.

Wahrnehmung zuzulassen. Die Assoziation des Pittoresken wird instrumentalisiert; das bewusst eingesetzte Gewicht des (Kunst-)Historischen bewegt die gravierenden Zustände der Gegenwart ans Licht."<sup>58</sup>

Dieses Zitat Kemps betont, dass auch in engagierter Dokumentarfotografie piktoriale "Bild"-Prinzipien mehr oder weniger stark fortleben. Evans war Mitglied derselben Gruppe der *Farm Security Administration*-Fotografen (*F.S.A.*), der auch Dorothea Lange angehörte. Die *F.S.A.* hatte den Auftrag, die Verarmung der ländlichen Gegenden in den USA fotografisch zu dokumentieren und entwickelte dabei einen ausdrucksstarken Stil. Dieser "metaphorische" Stil zeichnete sich durch die Isolation der Motive, systematischen Bildaufbau und eine stark suggestive, poetische Färbung aus.<sup>59</sup> Er prägte eine spezifisch amerikanische Dokumentarfotografie und wurde von der *Photo League*, wenn auch weniger statisch und expressiver, übernommen – eine Tendenz, die später etwa in Robert Franks *The Americans* zu spüren ist.<sup>60</sup>

Kemps Ansatz ist meines Erachtens wesentlich, als er die Möglichkeit formuliert, dass das Ästhetische, Piktoriale, sofern es bewusst eingesetzt wird, als Konzept bzw. strukturelles Element im Bild funktionieren und dadurch eine vollkommen andere Bedeutung als die rein formale erhalten kann. Es dient vielmehr zur Betonung und Hervorhebung bestimmter Bedeutungs- und Wirkungsebenen. Zur Erläuterung der einzelnen Beispiele zeitgenössischer inszenierter Kunstfotografie ist der wirkungsästhetische Ansatz effektiver als der formale, da die piktoriale Ästhetik oft in auffallend gesteigerter Form in Erscheinung tritt. So beispielsweise in den Werken Witkins, wo sie zudem mit schonungslosem fotografischem Realismus verknüpft wird.<sup>61</sup> Die Künstler verwischen scheinbar bewusst die von der klassischen Fotografie gesetzten Grenzen zwischen Dokumentarismus und Piktorialismus um sich losgelöst von etablierten Wahrnehmungen mit dem Fotografischen auseinanderzusetzen.

Ein anderes Phänomen, das aus der *Straight Photography* hervorging, ist eine übertriebene Bildschärfe und eine damit verbundene Fetischisierung der Oberfläche. In diesen Kontext gehören vor allem Künstler wie Edward Weston. Wie erwähnt, reduzierte Mapplethorpe in den 1980er Jahren seine piktorial anmutenden Stillleben auch auf die klare Fotografie eines Edward Weston. Präzise Konturen und glänzende Oberflächen bewirken zusätzlich eine Ästhetik, die vorzugsweise in der Werbefotografie Anwendung findet. Bemerkenswert ist, dass Mapplethorpe wie selbstverständlich die piktoriale mit der puren Ästhetik der

---

<sup>58</sup> Ebd. 141.

<sup>59</sup> Vgl. Jeffrey, Ian. *The Way Life Goes. Suffering and Hope*. 522 ff. In: Frizot, 1998. 515-526.

<sup>60</sup> Vgl. Ebd. Zum Fotojournalismus in Amerika generell vgl.: Carlebach, Michael L. "American Photojournalism comes of Age". Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1997. Ders. *The Origins of Photojournalism in America*. Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1992. Frank, Robert. *The Americans*. (2<sup>nd</sup> ed.). New York: Scalo, 1994. Vgl. auch: Steichen, Edward. *The Family of Man*. New York: Published for the Museum of Modern Art by Simon and Schuster, 1955.

<sup>61</sup> Vgl. Kap. 5. a) und b) vorliegender Arbeit.

*Straight Photography* und der Werbefotografie verband und keinen Unterschied machte.

In Westons Aufnahmen dominieren Objekte im Licht und ein deutlich bildhauerisches Element. Während seine frühen piktorialistischen Fotografien noch stark an *Camera Work* und Steichen erinnern, markierten eine Reise nach New York 1922 und das dortige Zusammentreffen mit Stieglitz, Strand und Charles Sheeler bereits den Wendepunkt in seinem Werk und eine Neuausrichtung nach der *Straight Photography*. Weston entwickelte eine überaus präzise Technik, verbunden mit hochwertigen Abzügen. Seine mit grossformatigen Kameras aufgenommenen Paprikaschoten bestimmten den Standard für eine fotografische Oberflächenästhetik, die auf viele spätere Kunstfotografen Einfluss haben sollte, aber vor allem in der Werbefotografie elementare Wirkung erzielte.

Abb. 7

Die Anfänge der modernen Werbefotografie, vor allem professioneller Werbeagenturen, liegen in der Zeit kurz nach dem Ersten Weltkrieg. Die Agenturen brachten damals erstmals Fotografen, Designer und Künstler zusammen, die eine moderne Ästhetik zwischen Kunst und Industriedesign propagierten.<sup>62</sup> Die Erfahrungen mit abstrakter Kunst und dem Konstruktivismus bildeten den Hintergrund der neuen Gestaltung.<sup>63</sup> Eine wachsende Zahl von Fotografen, darunter auch viele Vertreter der avantgardistisch piktorialen Fotografie wie beispielsweise Steichen, begannen sich auf dem Feld der Werbefotografie zu betätigen um dort ihre technischen Innovationen weitreichender demonstrieren zu können.<sup>64</sup> Im Nachhinein besetzte die Werbefotografie einen Bereich zwischen angewandter Kunst und Kommerz.<sup>65</sup> Doch diese Gratwanderung zwischen kommerzieller und künstlerischer Ästhetik wirkte im Gegenzug wieder auf die postmoderne Kunst zurück, die sich vor allem im Rahmen der *Pop Art* den Aspekt des Kommerziellen aneignete. Künstler, die mit der Kamera arbeiteten, begannen verstärkt ihre Inspirationsquellen nebst der Malerei, auch auf andere Genres der Fotografie selbst, wie eben die Werbe- und Modefotografie auszudehnen. In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien mit einem Mal sehr transparent und die Unterscheidung zwischen einer reinen "Kunstfotografie" oder "Dokumentar-" und "Werbefotografie" wurde zusehends schwieriger.

Doch bleibt die Unterscheidung zwischen künstlerisch ambitionierter und anderen Genres der Fotografie meines Erachtens notwendig. Obwohl sich beispielsweise

---

<sup>62</sup> Vgl. Gunther, Thomas Michael. *The Spread of Photography: Commissions, Advertising, Publishing*. 557 ff. In: Frizot, 1998. 555-580.

<sup>63</sup> Vgl. *Deutsche Werbefotografie 1925 – 1988*. Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute. Stuttgart: Institut für Auslandbeziehungen, 1989. 4-7.

<sup>64</sup> Gunther, Thomas Michael. *The Spread of Photography: Commissions, Advertising, Publishing*. 560. In: Frizot, 1998. 555-580.

<sup>65</sup> Zur Geschichte der Werbefotografie vgl. auch: R.A. Soieszek. *The Art of Persuasion: A History of Advertising Photography*. New York: H. N. Abrams, 1988.



die Werbefotografie von der Kunstfotografie abgrenzt, wird gerade in ihr in der Regel die piktoriale Ästhetik der Autorenfotografie übernommen. Den Begriff einer "piktorialen Fotografie" mit dem der "Kunstfotografie" gleichzusetzen ist daher ebenfalls prekär. Die Bezeichnung *Piktorialismus* steht wiederum für ein zeitlich abgegrenztes Phänomen in der künstlerischen Fotografie, das eine formal-ästhetische Wahrnehmung der Fotografie vertrat. Um die formale Wahrnehmung von der Sicht einer Fotografie als *Text* bzw. *Zeichen*, wie sie im nächsten Abschnitt beleuchtet wird, abzugrenzen, wird im Folgenden der Begriff *Autorenfotografie* verwendet. Denn die textuelle bzw. indexikalische Wahrnehmung des Mediums differenziert sich entschieden von den Begriffen "Autor" und "Original-Objekt", um die Fotografie nicht mehr als Kunst, sondern ganz bewusst *nicht* als Kunst zu zelebrieren. Daraus ging die Gleichsetzung von Autorenfotografie mit Kunstfotografie auf der einen Seite und von textuell/indexikalisch wahrgenommener Fotografie mit Nichtkunst auf der anderen Seite hervor.

Diese Gleichsetzung wird mit vorliegender Arbeit in Frage gestellt. Wenn sich postmoderne Künstler der Fotografie als "nichtkünstlerischem" Medium bedienten, entstand daraus dennoch wieder eine künstlerisch ambitionierte Fotografie, bzw. "Kunst". Für diese Diskrepanz stehen beispielsweise die Werke der Künstlerin Cindy Sherman, die sich einerseits im Gegensatz zu Mapplethorpes Werken entschieden gegen überkommene Auffassungen von Kreativität wehren, andererseits dennoch gleichermassen von Kunstinstitutionen aufgrund ihres Objektstatus wahrgenommen werden. Für diese Untersuchung sind die Fotografien Shermans aufgrund ihrer Anlehnung an unterschiedliche piktoriale Repräsentationsmechanismen in Malerei, Film und Werbung von Bedeutung. Einerseits *reflektieren* die Aufnahmen konventionelle ästhetische Strategien, andererseits *funktionieren* sie aber auch auf deren Basis.<sup>66</sup>

### b) KUNST, DIE SICH DER FOTOGRAFIE ALS MEDIUM BEDIENT

#### Index und Spur

Betrachtet man Joel Peter Witkins Studiobild in Abb. 2, so fallen vor allem im unteren linken Bildteil Kratzspuren ins Auge, als sollten die dort versammelten Gipsfiguren regelrecht aus dem Bild getilgt werden. Wie erwähnt bearbeitet Witkin seine Negative nachträglich. Unter anderem zerkratzt er dabei deren empfindliche Oberfläche mit Nadeln. Die Abzüge zeigen daraufhin dunkle und helle Spuren, die wie Schrammen durchs Bild verlaufen. Im Beispiel von Abb. 2 ist ein reich ausgestattetes Künstleratelier zu erkennen, das von einer dekorativen Unordnung beherrscht wird. Im Hintergrund hängt eine weitere gerahmte Fotografie Witkins nach Courbets *Atelier* um das "künstlerische" Ambiente abzurunden. Die wie

---

<sup>66</sup> Vgl. Kap. 2. b) und Kap. 4. vorliegender Arbeit.

zufällig ins Bild geritzten Linien in der Mitte der Aufnahme durchbrechen aber die übertrieben piktoriale Erscheinung. Sie verleihen der im Bild gezeigten Schönheit einen ambivalenten Charakter. Die Personen in seinen Fotografien haben keine Gesichter. Sie sind entweder vom Betrachter abgewandt, unter einer Maske versteckt oder nachträglich aus dem Bild „gekratzt“. Witkin stellt sich permanent die Frage, ob Fotografie die Wahrheit zeigt, oder sie vielmehr konstruiert. Mit den Kratzspuren fügt er dem technischen Medium Fotografie ein „störendes“ Element bei. In ihrer unkontrollierten Qualität rufen sie in gewisser Weise sogar die Technik des surrealistischen Automatismus als Zeugnis des Unbewussten in Erinnerung.<sup>67</sup> Doch betont er damit den Automatismus der Kamera oder hinterfragt er diesen nicht vielmehr?

Rosalind Krauss setzte sich zu Beginn der 1980er Jahre nachdrücklich mit dem Modell einer als Text verstandenen Fotografie auseinander und griff diesbezüglich auf die fotografischen Aktivitäten der surrealistischen Bewegung zurück. Im Speziellen diskutiert sie deren Nähe zur Methodik des Automatismus. Sie beschreibt in ihrem Diskurs über *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*, wie die Surrealisten die Verbindung zwischen dem psychischen Automatismus als Prozess mechanischer Aufzeichnung und dem Automatismus der Kamera herstellten. Breton verlieh der Kamera in seinen surrealistischen Publikationen erhebliche Relevanz. Einige seiner Hauptwerke, darunter *Nadja* von 1928, waren mit Fotografien illustriert.<sup>68</sup>

Die Dada- und Surrealismus-Bewegung versuchte erstmals die Auffassung einer ausschliesslich aus der rationalen Schöpferkraft eines Autors hervorgegangen Kunst aus den Angeln zu heben.<sup>69</sup> Dabei näherte sich der Surrealismus einer Realität, die bis dahin weitgehend unbeachtet geblieben war und die ausserhalb

---

<sup>67</sup> Vgl. Kap. 5. a) vorliegender Arbeit.

<sup>68</sup> Vgl. Krauss, Rosalind. *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*. 139 u. 140. In: Dies., 2000. 129-162. *Nadja*. (éd. entièrement revue par l'auteur). Paris: Gallimard, 1963. *Der Surrealismus und die Malerei*. Berlin: Propyläen, 1965. 34. [*Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965.] Vgl. auch: *Minotaure*. Paris : A. Skira, 1933-1939. Breton, André. 1933 trat der schweizer Verleger Albert Skira mit dem Projekt einer luxuriösen surrealistischen Zeitschrift an den finanziell angeschlagenen Breton heran. Während 6 Jahren bot der *Minotaure* mit Farbdrucken, qualitativ hochstehenden Fotografien und ausgewählter Umschlaggestaltung verschiedensten Künstlern und Literaten eine wichtige Plattform für die Publikation ihrer Werke und wurde zum grundlegenden Barometer für die Entwicklung des damaligen kulturellen Geschehens. 1939 konnte Skira aufgrund der wirtschaftlichen Krise in Europa das aufwendige Magazin nicht weiter finanzieren.

<sup>69</sup> Viele Künstler fühlten sich vom saturierten Kreis der Kunstexperten dominiert und beeinflusst. Avantgardistisches Denken hatte sich in der Öffentlichkeit weitgehend, und innerhalb der Kunstszene vollkommen, etablieren können und man beäugte diese Entwicklung allmählich kritisch. Martin Heidegger sprach 1935 von "jener nur geschmäcklerischen Kennerschaft des Formalen am Werk", die sich lediglich für eine Kunst um der Kunst willen, eine reine Objektkunst interessiere. Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. 1960. Stuttgart. Reclam. 1999. 69. Die Kritik richtete sich aber nicht nur gegen diese Kennerschaft, sondern ganz gezielt gegen die Konstrukte einer Modernen Kunst, die sich in drei wesentlichen Begriffen zusammenfassen lassen: die Vorstellung des schöpferischen Genies [*Autor*], die Entwicklung eines persönlichen Ausdrucks [*Stil*] und schliesslich die Erschaffung eines singulären Werkes [*Originalobjekt*] durch technische Perfektion und hochwertige Materialien.

von Vernunft, Kontrolle oder eines ästhetischen Bewusstseins lag. Man setzte sich mit Begriffen wie Irrationalität, Zufall, Unkontrollierbarkeit und Unterbewusstsein auseinander und versuchte, deren Einfluss auf das Entstehen von Kunst zu erkennen und schliesslich in ein verändertes Kunstverständnis auf theoretischer und praktischer Ebene einzubinden.

André Breton fasste in seinem ersten surrealistischen Manifest von 1924<sup>70</sup> erstmals die Grundgedanken zur Methode des Automatismus zusammen, die ihren Ursprung im automatischen Schreiben (*écriture automatique*) hatte, bei dem die Hand vollkommen ungesteuert über das Blatt gleiten sollte. Die Wahl der Worte soll von einer anderen Kraft gesteuert werden als dem Bewusstsein, und diese andere Kraft wird im Unbewussten, Unerwarteten und Zufälligen angesiedelt. Der entscheidende Aspekt ist der, dass die Schrift, der Text oder die Zeichnung zu einer Art direkten *Spur* des Unterbewussten werden. Durch die Methode des Automatismus werden folglich die verborgenen Strukturen einer anderen Realität ohne das Zutun des künstlerischen Willens sichtbar gemacht, wobei Kunst entstehen soll. So gesehen entsteht Kunst als selbsttätiger Vorgang, vollkommen losgelöst von menschlichem Zutun. Die Surrealisten sahen etwa Fundgegenstände (*Objets trouvés*) wie Muscheln, Steine oder Insekten als Zeichen der äusseren Welt, als Zeugen des "Schreibens der Natur", an.<sup>71</sup> Überdies schliesst der Automatismus den Begriff *Automat* mit ein, dessen ursprünglicher griechischer Wortsinn "sich selbst bewegend" bedeutet. Damit wird der Automat, als ein von menschlichem Einfluss getrennter Mechanismus zum entscheidenden Bestandteil für das Entstehen von Kunst. Folglich kann die fotografische Kamera als ein Automat selbst Kunst hervorbringen, ohne das Zutun eines Autors.

Krauss verwendet für das fixierte Abbild auf dem Fotopapier den Begriff der *Spur*: "ein durch Licht auf eine lichtempfindliche Oberfläche geworfener Schatten, der dort als Spur fixiert wird". In der theoretischen Darstellung zur Fotografie bezieht sich Krauss auf zeichentheoretische Modelle, die auf den linguistisch geprägten Strukturalismus zurückgehen. So bezieht sie sich immer wieder auf die spezifischen Eigenschaften der Fotografie als Zeichen, wobei sie auf Charles Sanders Peirce' Ausführungen zum indexikalischen Zeichen zurückgreift.<sup>72</sup>

"Während nämlich Gemälde aus dem Gedächtnis oder aus den Weiten der Einbildungskraft gefertigt werden können, kann eine Photographie als eine photochemisch hervorgebrachte Spur nur durch eine anfänglich körperliche Verbindung mit dem Referenten zustande kommen. Entlang dieser Achse findet der Prozess der Referenz statt, auf den sich Charles Sanders Peirce bezieht, wenn er sich der Photographie als einem weiteren Element jener Kategorie von Zeichen zuwendet, die er indexikalische nennt. [...] In der Konstruktion seiner Taxonomie von Zeichen – in der die hauptsächlichen Kategorien das Symbol, der

---

<sup>70</sup> Vgl. Breton, André. *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. 26. [*Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1967].

<sup>71</sup> Vgl. Krauss, Rosalind. "Die Photographischen Bedingungen des Surrealismus". 116 ff. In: Dies. *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Übers. Henning Schmidgen. München: Wilhelm Fink, 1998. 100-123. *Minotaure*. 1933. Paris: A. Skira, 1933-1939.

<sup>72</sup> Krauss, Rosalind. *Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären*. 79. In: Dies., 1998. 89.

Index und das Ikon sind – weist Peirce dem Zeichentyp des *Ikons* die Verbindung zum Referenten vermittelt visueller Ähnlichkeit zu. Photographien ähneln natürlich ihren Referenten (den Objekten, die sie repräsentieren). Man hat sogar den Eindruck, dass sie dies auf perfektere Weise tun als beispielsweise Gemälde. Aber Peirce' Unterscheidungen sind *prozeduraler* Art. Ikone sind konfiguratив: Zum Zweck der Repräsentation können Aspekte des Referenten differentiell ausgewählt werden – zum Beispiel Aspekte, die abstrahieren, wie im Fall von Karten oder Graphen. Bei Photographien ist die visuelle Ähnlichkeit jedoch "*physisch erzwungen*", und es ist diese formbildende Dimension, die sie *indexikalisch* werden lässt."<sup>73</sup>

Krauss vertritt die Zuordnung von Malerei und Fotografie in verschiedene Zeichenkategorien, um der Wichtigkeit einer ausdrücklich von der Malerei abgetrennten Wahrnehmung des fotografischen Mediums Gewicht zu verleihen. Fotografie soll als eine Art Sprache verstanden werden, welche die Dinge reflektiert und nicht selbst ein Objekt darstellt.

"Die Fotografie gehört somit einer anderen Gattung an als ein Gemälde oder eine Skulptur oder eine Zeichnung. Im Stammbaum der Bilder ist sie eher mit Abdrücken der Hand, mit Totenmasken, dem Grabtuch von Turin oder den Spuren von Möwen am Strand verwandt. Denn technisch und semiologisch gesprochen sind Zeichnungen und Gemälde ikonische Zeichen, wohingegen Fotografien indexikalische sind."<sup>74</sup>

Im Surrealismus finden sich erstmals künstlerische Auseinandersetzungen mit der Sehweise der Fotografie als Index, die damit der fotografischen Sicht der Wirklichkeit ein neues, entscheidendes Element beifügen. Am direktesten manifestiert sich die Tatsache, dass Fotografie eine durch Licht hervorgerufene Spur wiedergibt, in der Technik der Fotogramme oder Rayographen, für die Man Ray grosses Interesse hegte. Es handelte sich dabei um fotografische Aufnahmen, die ohne Kamera hergestellt wurden, also quasi "reine" Fotografien. Die Umrisse einzelner, auf einer Glasplatte liegender Objekte werden durch kurze Belichtung direkt auf ein darunter liegendes Fotopapier fixiert. Die dabei auftretenden Verformungen und Brechungen der Silhouetten der Gegenstände fügen sich nach dem Prozess der Belichtung zu einem neuen Formsysteem zusammen, dessen Strukturen das eigentliche Bild ausmachen. Die zu Beginn dieses Kapitels erwähnte, von Irving Penn verwendete Platindrucktechnik ähnelt in dieser Hinsicht dem Verfahren der Fotogramme. Der direkte Kontaktabzug schafft eine vergleichbar unvermittelte Verbindung zwischen Negativplatte und Papier.

Abb. 8

---

<sup>73</sup> Ebd. 79-80. Charles Sanders Peirce unterschied drei Klassen von Zeichen: Ikon, Symbol und Index. Beim ikonischen Zeichen handelt es sich um eine Ähnlichkeit mit dem Referenten, es ist einem gemalten Bild oder einer Skulptur sehr ähnlich. Ein Symbol ist eine auf Konvention beruhende Verbindung wie die Sprache, beispielsweise die Beziehung zwischen einem Hund und dem Wort "Hund". Der Index schliesslich ist ein "Zeichen, das durch sein dynamisches Objekt kraft einer wirklichen Beziehung mit ihm bestimmt wird", wie beispielsweise Rauch, der auf Feuer hindeutet. Vgl.: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Hrsg: Hartshorne, Charles; Weiss, Paul. Bd. II. Cambridge (Mass.) 1931. 159.

<sup>74</sup> Krauss. Rosalind. *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*. 156. In: Dies., 2000. 129-162.

Krauss diskutiert in diesem Kontext weiter die spezielle Zusammenarbeit von Man Ray und Marcel Duchamp, während Letzterer mit seiner aus zwei, teilweise in Öl bemalten und mit Draht beklebten Glasplatten bestehenden Arbeit *Das Grosse Glas* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-23), beschäftigt war.<sup>75</sup> Die untere Glasplatte, auf der Duchamp einzelne dreidimensionale Objekte wiedergegeben hatte, hatte mehrere Monate horizontal in Duchamps Atelier gelegen, wodurch sich Ablagerungen von Staub gebildet hatten, der auf das Glas gefallen war. Auf der Fotografie, die Man Ray von der Arbeit in diesem Zustand machte und die Duchamps selbst *Elevage de poussière* (Staubzucht) nannte, wurden nachträglich auch die Mittel, die zur Herstellung von *Das Grosse Glas* gedient hatten, als Staubspuren sichtbar. Dies sind kleine Fetzen von Papierservietten und Wattereste, die dazu benutzt worden waren, die fertigen Elemente zu säubern.

Abb. 9

Das Besondere an dieser Fotografie ist, dass sie ein Zeugnis für den prozesshaften Charakter von Duchamps Werk liefert, das neben der Auseinandersetzung mit zweidimensionaler und dreidimensionaler Räumlichkeit den Faktor Zeit mit einbezieht. Um die Staubspuren auf dem Negativ sichtbar werden zu lassen, benötigte Man Ray zusätzlich eine Belichtungszeit von über einer Stunde. Die Aufnahme dokumentiert geradezu haptisch das Interesse der beiden Künstler am Index und am Fotografischen als Spur und liefert eines von unzähligen Beispielen für ihre Beschäftigung damit, wie eine bestimmte Art der Zeichenproduktion den Prozess der Wahrnehmung beeinflussen kann.

Die Vorgehensweise der beiden Künstler zeugt von einem Bezug zur Kunst als einer Auseinandersetzung, bei der im Falle von *Elevage de poussière* die Konfrontation mit dem eigenen Medium, der Fotografie, im Vordergrund steht. Dieser Aspekt erhält im Kontext dieser Arbeit besonderes Gewicht, da sich bereits erwähnte Künstler wie Mapplethorpe oder Witkin ebenfalls mit dem eigenen Medium beschäftigen, indem sie sich auf die Anfänge des Mediums, im speziellen der Kunstfotografie, besinnen. Doch mit der Rückbesinnung auf eine formal-ästhetisch verstandene Fotografie tritt die indexikalische Eigenschaft bis zu einem gewissen Grad in den Hintergrund. Inwieweit sich das Interesse daran verliert oder im Gegenteil nicht verliert, ist Gegenstand der Analyse im zweiten Teil. Hiroshi Sugimoto verband beispielsweise die Elemente Index und Zeit anschaulich in seinen Aufnahmen leerer Kinotheater mit ästhetischen Faktoren. In der Fotografie des *Metropolitan L.A.* von 1993 (Abb. 46) bildet die blendend weiss erscheinende Leinwand einen eigenartigen Kontrast zum üppigen, im Barockstil gehaltenen Interieur des Kinosaals. Dieser wirkt beinahe wie eine Kulisse aus Pappkarton. Die Aufnahme zeigt aber überdies das Abbild einer über mehrere Stunden dauernden Belichtung, genaugenommen während der gesamten Projektionszeit des Filmes auf der Leinwand.

---

<sup>75</sup> Krauss, Rosalind. *Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären*. 75-81. In: Dies., 1998. 89.

Roland Barthes äusserte sich in den 60er und Anfang der 70er Jahre ebenfalls rein sprachwissenschaftlich zur Fotografie.<sup>76</sup> In *Die helle Kammer* von 1979 wechselte Barthes aber von einer semiotisch kulturellen und gesellschaftlichen Deutung der Zeichen zu einer stärker subjektiven Ebene, welche die Psychoanalyse und die Phänomenologie berührt. Er trennt die Erfahrung einer Fotografie in zwei Ebenen: In eine allgemein empfundene Bedeutungsebene, die durch das politische und kulturelle Umfeld generiert wird – das *studium*; und in eine rein individuelle Ebene der persönlichen Erfahrung – das *punctum*. Damit hebt Barthes den wesentlichen Aspekt der sinnlichen Erfassbarkeit von Fotografie hervor. Seine Suche nach dem "Wesen" der Fotografie in *Die helle Kammer* basiert daher vorwiegend auf persönlichen Erlebnissen, darunter dem Tod seiner Mutter. Dabei erhält jedoch die Sicht, die Fotografie als unbeeinflussbaren Abdruck von Geschehnissen verstand, einen zusätzlich mystifizierenden Aspekt: Barthes beschreibt die Fotografie im Grunde als eine einzige Begegnung mit Zeit und Tod, wobei jede Fotografie aus dieser Sicht zwangsläufig als mit einer historischen Vergangenheit verknüpft erscheint. Da beim Betrachten alter Aufnahmen unweigerlich die eigene Vergangenheit hervorgeholt werde, trägt nach Barthes die Fotografie allgemein den unheimliche Beigeschmack der „Wiederkehr des Toten“.<sup>77</sup>

Besonders aufschlussreich sind seine Ausführungen aber in ihrer grundlegenden Fokussierung auf die historisch orientierte Porträtfotografie. Die Porträtfotografie hat einen besonderen Status als "Erinnerungsbild". Vor allem in der frühen Fotografie stand das Porträt im Mittelpunkt.<sup>78</sup> Der Erinnerungswert verleiht einer Porträtfotografie eine Art "Kultwert" oder "Aura". Nun dehnt Barthes den mystischen, "magischen" Aspekt über das einfache Erinnerungsfoto hinaus aus und lässt allen Fotografien die "*Schatten der Vergangenheit*" anhaften. Susan Sontag, die in ihrem medienkritischen Ansatz bereits 1976 die Wirkung der Fotografie auf die generelle Erfahrung und Wahrnehmung von Wirklichkeit untersuchte, zieht denselben Schluss:

"Ein schönes Modell kann wehmütige Gefühle hervorrufen, weil es, seitdem die Aufnahme gemacht wurde, gealtert, verblüht oder gestorben ist. Jede Fotografie ist eine Art *Memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, dass sie diesen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit."<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Barthes, Roland. "Die fotografische Botschaft". (1961) In: *Der Entgegenkommende und der Stumpe Sinn*. Übers. Helmut Becker. Kritische Essays III. Frankfurt a. M., 1990.

<sup>77</sup> Ders. *Die Helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. 1980. Übers. Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. 17 ff.

<sup>78</sup> So war es auch die Porträtmalerei im Sinne der *Memoria*, die als erste von der neuen Technik weitgehend verdrängt werden konnte, denn der historische und "bewahrende" Charakter des Mediums liessen es schnell zu einem einfachen, auch für Mitglieder weniger begüterter sozialer Schichten, erschwinglichen Mittel werden, Erinnerungsbilder herzustellen.

<sup>79</sup> Sontag, Susan. *Über Fotografie*. 1977. Frankfurt a. M.: Fischer, 1980. 21

Diese Sicht untermauert gemäss Paul Edwards die Auffassung, dass Kunstfotografien, die anhand piktorialer Elemente in der Art der Objektfotografie eine "zeitlose" Wirkung anstreben, lediglich von Nostalgie durchdrungene Kunsterzeugnisse darstellten.<sup>80</sup> Edwards wehrte sich 1998 in seinem Artikel *Against the Photograph as Memento mori* gegen den "mathematischen" Zugang zur Fotografie durch die Strukturalisten und das Festhalten am "Abdruck der Wirklichkeit".<sup>81</sup> Wenn also zeitgenössische Künstler betont inszenierte Fotografien anfertigen, stellen sie gleichzeitig die Fotografie als "Abdruck" der Wirklichkeit in Frage. Vielmehr besinnen sie sich auf den Aspekt einer der Wirklichkeit "ähnlichen" Fotografie, gemäss Edwards vergleichbar mit dem physiologischen Sehen:

"But there might be more to be gained from thinking that all the images reflected to us by nature are potential photographs, even when there is no negative, and even if the spectator must finally relinquish the physical image."<sup>82</sup>

### Kunstfotografie, die "kopiert", "entwendet", "imitiert"

In der Sprache Walter Benjamins ist die "Aura" eines Kunstwerkes eng mit der Präsenz des Originals und mit der Einmaligkeit eines Werkes in seinem bestimmten Kontext verknüpft. Denn nur im Originalobjekt äussere sich dessen mystischer Aspekt, bzw. der Kultwert eines Bildes. Mit der mechanischen Reproduzierbarkeit tritt das Kunstwerk für Benjamin aber aus dem Bereich der Tradition und des Kultes vom Verborgenen an die Öffentlichkeit heraus und wird demnach seinem ursprünglichen Entstehungs-Kontext, dem magischen oder religiösen Ritual, entrissen.<sup>83</sup> Doch gerade in Erinnerungsfotos wählte Benjamin das Überleben einer gewissen Aura:

"Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den

---

<sup>80</sup> Edwards, Paul. "Against the Photograph as Memento Mori". 382. In: *History of Photography*. V. 22, Nr. 4 (Winter 1998), 380-384.

<sup>81</sup> Ebd. 382 ff.

<sup>82</sup> Ebd. 383.

<sup>83</sup> Vgl. Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". 2. Fassung 1935/36. In: Michael Opitz, Hrsg. *Walter Benjamin - Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 313-347. Die Lösung des Kunstwerks von seiner "Aura" empfand Walter Benjamin allerdings nicht als Verlust, sondern vielmehr als *Befreiung*, unter anderem von "überkommenen Begriffen wie Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis" (313). "Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein im Ritual" (319). Benjamin war im marxistischen Sinne einer Entfaltung von Produktionsmitteln fasziniert von den Möglichkeiten, welche die neuen medialen Techniken Fotografie und Film boten. Er diskutierte Fotografie als *Reproduktionstechnik* und Film als neue *Produktionstechnik*. Dabei geht es weniger darum, ob eine fotografische Reproduktion auch Kunst sein kann, sondern um die Frage, was die Fotoreproduktion aus einem Kunstwerk macht, "ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe" (325). Benjamin erkennt vor allem im Film das Entstehen neuer Wahrnehmungsformen und die Produktion neuer Wirklichkeiten.

frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht."<sup>84</sup>

Wie Kunstwerke durch den Faktor der Reproduzierbarkeit ihrer Einzigartigkeit beraubt werden, wird am Beispiel von André Malraux' *Imaginärem Museum*<sup>85</sup> verdeutlicht. Für die Idee seines *Imaginären Museums der Skulpturen der Welt* suchte Malraux das ultimativ homogenisierende Prinzip um die Heterogenität jeglicher Objekte auf eine einzige Gleichheit zu reduzieren. Man kann in diesem Zusammenhang eigentlich von der absoluten Professionalisierung der modernen kunstgeschichtlichen Disziplin sprechen. Malraux fand dieses Prinzip in der Fotografie, und da jedes Objekt mit der Kamera erfasst werden kann, ermöglicht die Fotografie überdies jedem Objekt den Zugang zum imaginären "Museum" in Form eines Bilderkataloges. In der Homogenisierung durch die Fotografie verliert das Kunstwerk aber seinen Status als Objekt oder seine ursprüngliche Funktion. Was nach Malraux bleibt, ist lediglich der Stil, der subjektive Ausdruck des Künstlers oder im Sinne Benjamins aber, das Kunstwerk ohne seine "Aura", die durch die mechanische Reproduktion geraubt wird.

Douglas Crimp verweist diesbezüglich Ende der 1980er Jahre auf eine weitere Gegebenheit: Was geschieht, wenn nun die Fotografie selbst Einzug in Malraux's Museum hielte und somit durch ihr eigenes Medium reproduziert würde? Eine Fotografie der Fotografie kann im Grunde gar kein ursprüngliches "Objekt" auf dessen "Stil" reduzieren, da ja in der Art des Mediums keine Veränderung stattfindet.<sup>86</sup> Offengelegt werde vielmehr die Tatsache, dass eine Fotografie im Grunde niemals einen "Stil" im modernistischen Sinne zu erkennen geben kann. Den künstlerischen Ausdruck als zentralen Faktor für das Verständnis moderner Ästhetik demontiert alleine schon die Beschaffenheit des Fotografischen.

Diese Tatsache werde, so Crimp, darin bekräftigt, dass sich die Art der "Kennerschaft" der Kunstinstitutionen ebenfalls veränderte. Die traditionelle Kennerschaft hatte sich als fundamentale Teildisziplin der Kunstwissenschaft ursprünglich aus dem auf Originalobjekte und die Einmaligkeit eines Kunstwerkes bezogenen Kunstverständniss herausgebildet. Um das Original von der Fälschung zu unterscheiden, musste die Präsenz des Autors bzw. des Künstlers im Werk nachweisbar sein, entweder durch das Material oder die "Handschrift" eines individuellen "Stils". Da sich aber die Bedeutung der Anwesenheit eines Originals in der Kunst verlor und die Reproduzierbarkeit Teil der Kunst wurde, sah sich auch die sogenannte Kennerschaft dazu gezwungen, Kunst anders wahrzunehmen. Sie interessierte sich weniger für die Handschrift des Künstlers, als vielmehr – wie Crimp es formuliert – für dessen Auge.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Ebd. 323.

<sup>85</sup> Malraux, André. *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. 3 volumes: *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, *Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, *Le Monde chrétien*. Paris: Gallimard, 1952-1954.

<sup>86</sup> Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. 51. In: Foster, 1987. 43-56.

<sup>87</sup> Crimp, Douglas. *Die Fotografische Aktivität der Postmoderne* (1980). 245. In: Amelunxen, 2000. 240-249.



Durch die geänderte ästhetische Wahrnehmung wandten sich junge Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der traditionellen Autorenkunst ab und einer für andere Einflüsse offenen, vielfach auch kritischen Haltung zu. Doch wäre es falsch, dies als einen universellen Verlust der "Aura" von Kunstwerken anzusehen. Crimp spricht diesbezüglich vielmehr von einer *Verschiebung* der "Aura" des Werkes<sup>88</sup>: Wenn beispielsweise Benjamin in frühen Porträtfotografien so etwas wie eine "Aura" wiederzufinden glaubte, so sprach er eigentlich bereits von einer verschobenen Aura, nämlich nicht mehr derjenigen der Präsenz eines Autors, sondern von der des Modells. Es ist die Präsenz des vom Künstler nicht kontrollierbaren Einwirkens der Realität oder gemäss Barthes des *punctum*, das die "Aura" des fotografischen Bildes bestimmt. Hervorgerufen wird die "verschobene Aura" durch den nichtkünstlerischen Einfluss der Automation. Benjamin erkannte bereits in den 30er Jahren, dass das Medium Fotografie eine andere Wahrnehmung benötigt, als die traditionelle Objektkunst.<sup>89</sup> Daher stand er auch den Methoden der Piktorialisten kritisch gegenüber.

"[...] – sie sahen es als ihre Aufgabe an, diese Aura durch ihre Künste der Retusche, insbesondere jedoch durch sogenannte Gummidrucke vorzutäuschen. So wurde, zumal im Jugendstil ein schummriger Ton, von künstlichen Reflexen unterbrochen, Mode; dem Zwielficht zum Trotz aber zeichnete immer klarer eine Pose sich ab, deren Starrheit die Ohnmacht jener Generation im Angesicht des technischen Fortschritts verriet. Und doch ist, was über die Photographie entscheidet, immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik."<sup>90</sup>

Es waren Fotografen wie Eugene Atget oder August Sander, von denen sich Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* besonderes beeindruckt zeigte. Atgets Pariser Aufnahmen bezeichnete er als Vorläufer einer surrealistischen Fotografie: Dieser Fotograf suchte in seinen über 4000 Aufnahmen von Pariser Fassaden, Plätzen, Hinterhöfen und Gassen nicht die Aura des Einzigartigen, sondern die Aura der Wirklichkeit und machte dabei, indem er gewisse Motive in Abständen von mehreren Jahren mehrmals aufnahm, auch vor der Wiederholung nicht Halt.<sup>91</sup> Wie Rolf H. Krauss in seinem Buch über Benjamins "neuen Blick" auf die Fotografie feststellt, stand Benjamin offensichtlich allem was zu wenig gesellschaftlich reflektiert erschien und zu sehr in die Nähe des *l'art pour*

---

<sup>88</sup> Vgl. Ebd. 241 ff.

<sup>89</sup> Vgl. Benjamin, Walter. "Kleine Geschichte der Fotografie". 1931. In: Michael Opitz, Hrsg. *Walter Benjamin - Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. 287-312. Die unübersehbare Wirkung von Benjamins Texten, in denen er seinen Fotografiebegriff formulierte, entfaltete sich erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung in den Schriften von Barthes und Rosalind Krauss. Vgl. Krauss, Rolf H. *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Stuttgart: Edition Cantz, 1998.

<sup>90</sup> Benjamin, Walter. "Kleine Geschichte der Fotografie". 1931. 296. In: Michael Opitz, Hrsg. *Walter Benjamin - Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. 287-312.

<sup>91</sup> Ebd. 296-297.

*l'art* geriet, kritisch bzw. ablehnend gegenüber.<sup>92</sup> So erstaunlicherweise auch den Fotocollagen der Surrealisten, die eigentlich einen damals vollkommen neuen Umgang mit dem Medium darstellten. Als Ausnahme hob Benjamin einzig John Heartfield als Exponent einer kritischen und politischen Kunst hervor.<sup>93</sup> Allerdings wiederum – so Krauss – nicht als Vertreter einer in den zwanziger Jahren mit Hilfe der Fotografie entwickelten Kunstform, der Fotomontage, sondern als Künstler, der die Fotografie mit der Schrift verbindet.<sup>94</sup> Bezüglich Benjamins Wahrnehmung der Fotografie hält Krauss einen wesentlichen Punkt fest: Er legt dar, dass Benjamin sich weder in der *Kleinen Geschichte der Photographie* noch in seinem Kunstwerk-Aufsatz wirklich zu der Frage, ob Fotografie Kunst sein könne, äusserte. Erst im 2. Pariser Brief folgt eine genauere Erklärung.

"Benjamin erkennt, dass sich die Künstler in den zwanziger Jahren das erste Mal der Photographie bemächtigt haben. Mit Photocollage, Photomontage (und Photogramm) haben sie neue, im Bereich der Kunst bisher noch nicht verwendete Kunstformen geschaffen, die Benjamin immer dann ernst nimmt, wenn sie sein Kriterium der Kritik erfüllen. Weder in ihrer originären, noch in ihrer dienenden Form gesteht Benjamin der Photographie Kunstcharakter zu. Aber wenn in der richtigen Art und Weise, nämlich unter Hervorkehrung ihrer kritischen Eigenschaften, bei bestimmten 'Meistern' eine 'Verschmelzung' mit der Malerei stattfindet, dann wird die Photographie gewissermassen in der Kunst aufgehoben. Die Photographie selbst also ist keine Kunst, man kann jedoch Kunst mit ihr machen. [...] Photocollage, Photomontage (und Photogramm) sind erste Beispiele solcher Zusammenarbeit."<sup>95</sup>

Benjamin nutzte die Fotografie um sich einer veränderten Kunstauffassung zu nähern und fixierte dabei wesentliche Aspekte, die bis in das postmoderne Kunstdenken nachwirkten. Dazu gehören die Befreiung des Kunstwerks von der "Aura" der Originalität und eine kritisch motivierte Kunst. Die Fotografie für sich alleine gesehen, bleibt aber ausschliesslich ein Medium der Reproduktion. Krauss weist weiter darauf hin, dass obwohl Benjamins Erkenntnisse in den 30er Jahren in Texten zur Fotografie weitgehend unreflektiert blieben, sie sich dennoch als "prophetisch" im Hinblick auf die Entwicklung der Kunst seit den 1960er Jahren erweisen sollten.<sup>96</sup> Als die Künstler der *Pop Art* und später der *Appropriation Art* erneut damit begannen, die Fotografie als Medium für ihre Kunst zu verwenden, änderte sich auch der Blick von aussen, von Seiten der postmodernen Theoretiker, auf die Fotografie. So erzielten Benjamins Erkenntnisse erst Jahre später, in den 1970er und 80er Jahren, in Texten wie diejenigen von Sontag, Barthes und auch Rosalind Krauss ihre eigentliche Wirkung. Rolf Krauss untersucht beispielsweise,

---

<sup>92</sup> Vgl. Krauss, Rolf H. *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1998. 37.

<sup>93</sup> Ebd. Vgl. auch Benjamin, Walter: "Pariser Brief (2), Malerei und Photographie." In: Ders.: *Gesammelte Schriften III*. 1972. 495-679.

<sup>94</sup> Krauss, 1998. 37.

<sup>95</sup> Ebd. 38.

<sup>96</sup> Ebd. 46.

wie stark Barthes' Buch *Die helle Kammer* Benjamin verbunden ist, obwohl der Name Benjamins weder im Text noch in den Quellenangaben erscheint.<sup>97</sup>

Douglas Crimp bezieht sich direkt auf Benjamin, indem er beschreibt, wie sich die postmoderne Künstlerschaft ganz gezielt mit dem Aspekt von Originalität auseinandersetzt. Dabei hebt er, wie erwähnt, Aspekte wie den einer verschobenen Aura oder den der Kopie besonders hervor: Der Fotograf und auch der Künstler, der sich der Fotografie als Medium bedient, *kopiert* lediglich, was bereits vorhanden ist. Zwar treten die Werke in dieser Auseinandersetzung ebenfalls in den Kontext der Aura, doch wollen sie diese weniger wiederherstellen, als vielmehr verschieben,

"[...] um zu zeigen, dass auch sie [die Aura] heute nur noch ein Aspekt der Kopie, nicht des Originals ist. Einige junge Künstler, die mit der Fotografie arbeiten, haben sich mit den Ansprüchen der Fotografie auf Originalität auseinandergesetzt und gezeigt, dass diese Ansprüche Fiktionen sind, dass die Fotografien immer eine Repräsentation, ein Immer-schon-Gesehen ist. Ihre Bilder sind entwendet, konfisziert, angeeignet, *gestohlen*. In ihrer Arbeit kann das Original nicht ausgemacht werden, ist immer ausgemustert; sogar das Selbst, welches ein Original hervorgebracht haben könnte, wird als Kopie enttarnt."<sup>98</sup>

Crimp ist sich bewusst, dass mit einer Wiederherstellung oder Verschiebung der Aura der Künstler-Autor im Grunde ebensowenig von der Bildfläche verschwindet, sondern in einer, um denselben Ausdruck zu verwenden, "verschobenen" Form bestehen bleibt. Die postmoderne Kunst fand nun aber einen Weg, bewusst in Komplizenschaft mit dem herkömmlichen Verständnis einer Autorenkunst zu arbeiten. Nicht um sie aufzulösen, sondern um diese spielerisch mit dem eigenen Selbst als Kopie zu unterwandern. Eine Pionierrolle übernahm in dieser Hinsicht Andy Warhol, der seinen eigenen künstlerischen Starstatus regelmässig relativierte, indem er – die Möglichkeiten der neuen Medien einkalkulierend – dafür plädierte, jedes Subjekt oder Objekt für 15 Minuten zum Star machen zu können. Als weiteres Beispiel erwähnt Crimp die inszenierten Fotografien Cindy Shermans, die ebenfalls mit der "Fiktion" eines "Selbst" der Künstlerin spielen, indem sie sich allesamt als Kopien zu erkennen geben.<sup>99</sup> Eine vergleichbare Strategie wird auf die in den Fotografien imitierten Vorlagen angewendet. Dabei spielt neben den übernommenen ästhetischen und inhaltlichen Elementen aus unterschiedlichen Quellen auch die jeweilige fotografische Umsetzung eine Rolle. Diese Zusammenhänge und die mit einer lediglich als Medium der Reproduktion wahrgenommenen Fotografie verbundene Problematik werden im folgenden Kapitel dargelegt.

---

<sup>97</sup> Vgl. ebd. 107 ff.

<sup>98</sup> Crimp, Douglas. *Die Fotografische Aktivität der Postmoderne* (1980). 246. In: Amelunxen, 2000. 240-249.

<sup>99</sup> Vgl. Ebd. 248.

## PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

"**Pasticcio** (ital. Pastete, Mischmasch), Bild oder Bildwerk, in dem die Manier eines bestimmten Künstlers zum Zwecke des Betruges täuschend nachgeahmt ist. Früher auch Bezeichnung für Werke 'in der Art' eines Meisters (wie das wohl auch von manchem Auftraggeber gewünscht wurde); siehe →Kunstfälschung."<sup>100</sup>

### a) PASTICHE: ANEIGNUNG UND IMITATION

Oben stehendes Zitat ist ein Beispiel für die gängige Definition des Begriffspaares *Pastiche* / *Pasticcio*, wie sie in einem *Wörterbuch der Kunst* zu finden ist. Bemerkenswert ist der Verweis auf den Begriff "Kunstfälschung". Die enge Verflechtung der Konzepte Kopie, "Fälschung" und *Pastiche* in postmoderner Kunst bleibt allerdings unberücksichtigt.

Nach Douglas Crimp machte die Postmoderne – als eine kritische Auseinandersetzung bzw. Demontage der Werkästhetik der Modernen Kunst – die Kopie zu ihrem eigentlichen Inhalt. In der Kopie liessen sich die Prinzipien von Einzigartigkeit und Originalität am effektivsten ausser Kraft setzen: Durch die Aussage, dass alle Bilder einer Wirklichkeit entnommen sind, in der sie bereits existierten, also nicht neu erfunden wurden. In der Kunstfotografie manifestiert sich die Kopie in Form des Zitats oder *Pastiches*: die Bildoberfläche wird zu einer Art Plattform von Zitaten und Zeichen.

Genau genommen existieren zwei Arten des visuellen Zitats, die sich beide auf bereits vorhandenes Material berufen: Im direkten Zitat wird die Vorlage unverändert als Ganzes oder als Ausschnitt übernommen und in einen veränderten

<sup>100</sup> Jahn, Johannes. *Wörterbuch der Kunst*. Stuttgart: Kröner. 1989. 633.

Kontext eingebunden nach Art einer surrealistischen Collage oder Fotomontage. Zeitgenössische Vertreter der *Appropriation Art*, wie die Künstlerin Sherrie Levine erzeugen regelrechte Kopien von Kopien. Die zweite Form des visuellen Zitats wäre das *Pastiche*, bei dem ein ikonographisches oder formales Zitat manipuliert und verändert rezipiert, bzw. neu interpretiert, wird. Zu finden ist das *Pastiche* in erster Linie in der inszenierten oder digitalen Fotografie.

### **Appropriation Art**

Gregory Ulmer bezeichnet 1983 die Einführung der Collage-Technik in die Kunst im Zuge des Kubismus und später der Dada-Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts als einen der markantesten Schritte in das Zeitalter der Postmoderne.<sup>101</sup> Mit der Collage habe sich erstmals eine Alternative zum illusionistischen Bildraum geboten, der die westliche Malerei seit der frühen Renaissance dominiert hatte. Ulmer nimmt Bezug auf Picassos erstes Collage-Gemälde (1912), in dem der Künstler ein Wachstuch anbrachte, welches das Rohrgeflecht eines Stuhles imitierte.<sup>102</sup> Er bezeichnet das Stück Wachstuch mit dem aufgedruckten Rohrgeflecht als "Simulakrum" für den Rohrstuhl, das in seinem Charakter einer Fotografie gleiche und weniger einer illusionistischen Reproduktion.

"The cubist collage, by incorporating directly into the work an actual fragment of the referent (open form), remains "representational" while breaking completely with the *trompe l'œil* illusionism of traditional realism. Moreover, "these tangible and non-illusionistic objects presented a new and original source of interplay between artistic expressions and the experience of the everyday world. An unpredicted and significant step in bringing art and life closer to being a simultaneous experience had been taken."<sup>103</sup>

Die geschlossene und homogene Oberfläche des modernen Werkes, bzw. "Bildes", wurde so im postmodernen Sinne quasi aufgebrochen und durch einzelne strukturelle Elemente ersetzt. Ulmer bezeichnet die Fotografie gar euphorisch als eine regelrechte *Collage-Maschine*, mit der sich Simulakren der realen Welt im Sinne indexikalischer Zeichen produzieren liessen, indem anhand des fotografischen Vorgangs eine Auswahl an Fragmenten der Realität getroffen, und dann in einen neuen Rahmen transponiert werde.<sup>104</sup> Damit betont Ulmer ebenfalls die der Fotografie inhärenten Funktionen wie Kopie und Zitat.

Das Collage/Montage-Prinzip, so Ulmer, sei von den Vertretern der post-kritischen (-modernen, -strukturalistischen) Theorien übernommen worden.<sup>105</sup> Er setzt die

---

<sup>101</sup> Vgl. Ulmer, Gregory L. *The Object of Post-Criticism*. In: Foster, 1987 [1983]. 83-110.

<sup>102</sup> Picasso, Pablo. *Nature morte à la chaise cannée*, 1912. Wachstuch und Öl auf Leinwand; 29 x 37 cm. Musée Picasso, Paris.

<sup>103</sup> Ebd. 84.

<sup>104</sup> Ebd. 85.

<sup>105</sup> Ebd. 83.

Collage/Montage in Beziehung zu Craig Owens Begriff der postmodernen Allegorie (vgl. unten) und zu denselben Prinzipien in literarisch-kritischen Texten, insbesondere zu Jacques Derridas Begriff der *Dekonstruktion*.<sup>106</sup> Kernfunktion der Dekonstruktion ist im Grunde die Analyse durch das "Nachspüren" von Bedeutungen, die in Texten angelegt sind: So zeigen Literaturtheoretiker in ihren Analysen, wie die Bedeutungsebene (die Signifikate) und die materielle Ebene (die Signifikanten) gegeneinander arbeiten, indem auch über die materielle Form der Zeichen Bedeutung transportiert wird. Derrida bezeichnet auf den Text bezogen die Collage als eine der effektivsten Strategien, um die Illusionen der Repräsentation in Frage zu stellen.<sup>107</sup> Wobei die neue Art der Repräsentation, der neue Status des Beispiels, das in einen kritischen Rahmen gehoben wurde, sich vom kommentierenden und erklärenden Text entferne, um mit direkt übernommenen Beispielen – *Zitaten* – zu arbeiten, die den argumentativen Text ersetzen. Dabei entstehe keine Metasprache, sondern wieder Literatur. Die Zitate liefern eine Art Substitut für die Argumentation in einer eigenen Schreibweise: Man nähert sich dem Studienobjekt durch Beispiele, so dass die neue, daraus hervorgehende Textmontage aus Zitaten das Vorbild nachahmt und wiederholt. Die "*Dekonstruktion*" beruht daher auf der Repetition des Beispiels, Zitats, der Kopie und dem Aufspüren, Abpausen der Oberfläche des Objektes, in der wiederholten Erforschung der "Spur".

Ähnlich wie ein literarisch kritischer Text kann sich auch Kunst in Form des Zitats selbst kritisch gegenüberstehen, wobei auch hier keine Metakunst oder Metasprache hervorgebracht wird. Vielmehr bleibt offen, ob das Resultat Kunst oder keine Kunst sei, die Grenzen zwischen Kunst und Kunstkritik werden willentlich verwischt. Die amerikanische Künstlerin Sherrie Levine eignet sich bereits existierende Fotografien fremder Personen an und fotografiert sie noch einmal ab, ohne sie zu manipulieren. Ihre ersten Aneignungen in den 1970er Jahren beruhten auf dem System der Collage: Sie schnitt Bilder aus illustrierten Magazinen aus und fügte sie danach neu zusammen. Insbesondere griff sie aber auf berühmte Kunstwerke zurück und setzte diese in einen veränderten Kontext. Sie benutzte Fotografien von Edward Weston, Walker Evans oder Karl Blossfeld, die sie schlicht ein zweites mal fotografierte und damit eine Fälschung oder Kopie herstellte. Zudem benutzt Levine keine Originale als Vorlage, sondern Drucke aus Ausstellungskatalogen oder von Galerieplakaten. Sie erstellt also buchstäblich Kopien von Kopien, was sie im Titel ihrer Arbeiten mit dem Hinweis *After ...* betonte. Mit dieser Strategie stellt die Künstlerin das Prinzip von Originalität und Objekt in Frage. Sie deckt auf, dass in der Kunst keinerlei Aneignung im Sinne einer Umwandlung von "Natur" in "Werk" geschieht, sondern lediglich bereits Bestehendes eingefangen wird. Im Falle von Levines Bildern handelt es sich auch beim vermeintlichen Original bereits um eine Repräsentation. Dazu erläutert Crimp, dass Repräsentation im Grunde nur auf der Abwesenheit eines Originals basieren

---

<sup>106</sup> Ebd. 86 ff.. Dekonstruktivismus: Vgl. Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1977. Ders. *Grammatologie*. Frankfurt a. M., 1982.

<sup>107</sup> Vgl. Ulmer, Gregory L. *The Object of Post-Criticism*. 88. In: Foster, 1987. 83-110.

kann. In der Repräsentation entstehe der Wunsch, das Original zu sehen, doch könne dieser Wunsch nur weiterexistieren, insofern er nie erfüllt werde.

"Nur in der Absenz des Originals kann sich Repräsentation ereignen. Und Repräsentation ereignet sich, weil sie immer schon als Repräsentation in der Welt ist."<sup>108</sup>

Abb. 10

Gleichzeitig interpretiert Levine diese historischen Dokumente (bzw. Kunstwerke) als frei verfügbare Zeichen. Der amerikanische Kunsttheoretiker Craig Owens hat für diese, sich besonders in den USA etablierende "Kunst der Aneignung" (*appropriation art*) der frühen 80er Jahre, den Arbeitsbegriff der *Allegorie* vorgeschlagen:<sup>109</sup>

"Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands, the image becomes something other. He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured [...]. Rather, he adds another meaning to the image."<sup>110</sup>

Diese Form der Allegorie entstehe aus der Komposition konkreter Bilder und Zitate bei denen aber im Unterschied zur barocken Allegorie die Bedeutung wortwörtlich sei, also direkt von der äusseren Erscheinung des Objektes abgeleitet werde.<sup>111</sup> Gemäss Owens generieren Künstler wie Sherrie Levine oder Cindy Sherman alle Bilder durch die Reproduktion anderer, schon bestehender Bilder und kultureller Repräsentationen und bauen diese in neue semantische Strukturen ein, *ohne* jedoch die originale Bedeutung der verwendeten Bilder zu evozieren bzw. zu rekonstruieren. Owens weist ausdrücklich darauf hin, dass der konzeptuelle Ansatz der *appropriation art* auf die Entleerung der Bilder ziele; auf das Abstreifen der in den Bildern ursprünglich enthaltenen Bedeutung.<sup>112</sup> Die Zitate in Form der Aneignung oder Collage-Allegorie funktionierten als strukturelle Elemente und demnach weniger als Symbole im traditionellen Sinn. Dieser Bezug mache sie mit einem "Ersatzobjekt" oder einer Art "Fetisch" vergleichbar.<sup>113</sup> Die Bedeutung des Zeichens verschiebe sich von der symbolischen Ebene auf die semantische Ebene.

---

<sup>108</sup> Crimp, Douglas. *Die Fotografische Aktivität der Postmoderne* (1980). 247. In: Amelunxen, 2000. 240-249.

<sup>109</sup> Vgl. Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". *October* 12 (Spring 1980): 67-86 (part one). *October* 13 (Summer 1980): S. 59-80 (part two).

<sup>110</sup> Ebd. 69.

<sup>111</sup> Ulmer, Gregory L. *The Object of Post-Criticism*. 97. In: Foster, 1987. 83-110.

<sup>112</sup> Owens, 1980. 69. "However, the manipulations to which these artists subject such images work to empty them of their resonance, their significance, their authoritative claim to meaning."

<sup>113</sup> Vgl. Ulmer, Gregory L. *The Object of Post-Criticism*. 99. In: Foster, 1987. 83-110.

### Formal und kontextbezogene Darstellung des Pastiche

Die Vertreter der *Appropriation art* lehnen Begriffe wie "Originalität", "Authentizität" und "individuelle Kreativität" radikal ab; die Art der Aneignung einer Cindy Sherman reicht aber über diejenige des Zitats oder der direkten Kopie hinaus. Kennzeichnend für die *Appropriation art* ist nicht nur die Verwendung und Konfiszierung bereits bestehenden Materials, sondern auch existierender künstlerischer Motive und historischer Stile. Dabei wurde die Gesamtheit der vorhandenen Stile und Richtungen als reines Formeninventar begriffen, dessen man sich bedienen kann.

Die Serie *Untitled Film Stills* besteht aus Selbstbildnissen Shermans, in denen die Künstlerin weibliche Stereotypen aus amerikanischen B-Filmen der 50er und 60er Jahre appropriiert. In gleicher Weise verfährt sie in ihren *History Portraits*, bei denen historische Gemälde die Vorlage bilden. Sherman arrangiert diese Fotografien mit höchster Präzision, um eine möglichst genaue Imitation (aber keine Kopie!) der ästhetischen Strategien ihrer Vorlagen zu rekonstruieren. Dabei geht sie unausweichlich eine Komplizenschaft mit dem Vorbild ein, indem sie nicht fertiges Material übernimmt, sondern Strategien, die sie dann anwendet.<sup>114</sup>

Abb. 11

Douglas Crimp grenzt ebenfalls zwei "Praktiken der Aneignung" postmoderner Fotokünstler voneinander ab<sup>115</sup>: Dabei spricht er zum einen von der oben erwähnten Strategie der Aneignung etwa Sherrie Levines, die sich nicht eines Stiles, sondern des *Materials* bemächtigt, dieses reproduziert und die Fotografie rein instrumentell gebraucht. Zum anderen nennt er die Vorgehensweise, die sich bestimmte "Stile" aneignet und diese ähnlich klassizistischer Kunst imitiert, bzw. transformiert. Als Beispiel erwähnt Crimp die Fotografien Robert Mapplethorpes, die er als "Autorenfotografie" bezeichnet und damit in die Tradition formal piktorialer Fotografie oder sogar akademischer Malerei des 19. Jahrhunderts stellt.<sup>116</sup> Daraus resultiert eine Unterscheidung der Aneignungspraktiken zwischen einer als fortschrittlich empfundenen, textuell angewendeten fotografischen Approbation und einer reaktionär formalen, als Objekt verstandenen Fotografie.<sup>117</sup> Wenn nun eine Künstlerin wie Cindy Sherman die Autorenkunst oder Autorenfotografie in ihren Fotoinszenierungen ironisiert, mischt sie beide Strategien. Dafür möchte ich den Begriff *Pastiche* verwenden. Das *Pastiche* unterscheidet sich zunächst von der direkten Aneignung darin, dass es nicht kopiert, sondern *imitiert*.

---

<sup>114</sup> Vgl. Owens, 1980. 79.

<sup>115</sup> Crimp, Douglas. *Die Aneignende Aneignung*. (1982). In: Amelunxen, 2000. 250-255.

<sup>116</sup> Ebd. 253-254.

<sup>117</sup> Ebd. 250.



## PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

---

Der Begriff *Pastiche* entstand nicht erst in der Postmoderne, sondern geht auf den Begriff *Pasticcio* [lat., ital.; "Pastete"] zurück, der in der Renaissance Bilder bezeichnete, die in betrügerischer Absicht in der Manier eines bekannten Meisters gemalt wurden. Als Konzept lag das *Pastiche* bereits der klassischen Malerei, als Nachahmung der Ideen und des Stiles eines Autors, zugrunde. Doch das *Pastiche* bezeichnete zweitklassige, fragwürdige Kunst, in der stilistische Eigenheiten hoher Kunst kopiert und vermischt wurden wie die Zutaten einer Pastete. Ingeborg Hoesterey führt die Zunahme der *Pasticcio*-Kopien im 16. Jahrhundert auf die Akademien und deren Kunsterziehung zurück, die einen ästhetischen Kanon ähnlich einem "Auswahlprogramm" für Künstler vorgaben.<sup>118</sup> Dennoch ernteten meisterlich ausgeführte Kopien deutlich mehr Bewunderung als die Produktion der *Pasticcio*, die verschiedene Vorlagen vermischten und einander anglichen.<sup>119</sup> Hoesterey zitiert weiter Filippo Baldinucci, der im 17. Jahrhundert Vasaris Künstlerbiografien weiterführte und komplettierte. Darin bezeichnete Baldinucci einen Künstler, dessen Namen er nicht nannte, als *Pastiche*-Maler: *pasticciere*.<sup>120</sup>

"By the mid-seventeenth century, at roughly the time of Balduccini's writing, the Italian art scene could look back on a hundred years of pasticcio production. Appreciation for the genre wavered between admiration for the superbly executed copy of a masterwork, the fraudulent copy made for a "mass market", and the ambivalent reception of the pasticcio as stylistic medley."<sup>121</sup>

Der nach Hoestereys ambivalente Status haftete dem Konzept des *Pasticcio* weiterhin an, als es im 17. Jahrhundert in Frankreich als *Pastiche* in Erscheinung trat, und als *genre mineur* definiert wurde.<sup>122</sup> Im 18. Jahrhundert beschrieb der Begriff erstmals eine Zwischenform zwischen Original und Kopie:

---

<sup>118</sup> Vgl. Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 2. "The sixteenth-century practice of creative yet fraudulent copies may also have flourished in the context of a certain academic discourse, the 'selection theory' that had governed formal art training since Alberti, i.e., since the early Renaissance. [...] Artists interpreted the idea of selection by making use, for instance, of the drawing of this painter and the color of that one to arrive at an ideal depiction and an optimal work. It was said, that Tintoretto combined Michelangelo's *disegno* and Titian's color."

<sup>119</sup> Vgl. ebd. 3.

<sup>120</sup> "Dicevano che egli era un pasticcieri di quadri; ma gli uomini di buon gusto, e privi d'ogni passione non lasciavano però mai di provvedersi de' suoi pasticci." Vgl. ebd. 3. Und Battaglia, Salvatore. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Vol. 12. Turin: Unione Tipografica-Editrice Torinese. 790.

<sup>121</sup> Ebd. 3.

<sup>122</sup> Ebd. 4. Einen vergleichbar zweifelhaften Status hatte das *Pastiche* in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Dies änderte sich Ende des 19. / Anfang des 20. Jahrhunderts. Marcel Prousts *Pastiche et mélanges* (Paris: Gallimard, (1919) 1970) liefert nach Hoesterey eine wichtige Neudefinition des Genres, relevant für die Konzeptionalisierung des postmodernen *Pastiche*. Proust verstand das Prinzip des *Pastiche* weniger als ein *Schreiben*, als vielmehr ein *Lesen* oder eine *Auseinandersetzung*. Darin zeige sich, so Hoesterey, der Modus des Dialoges, der zum wesentlichen Aspekt postmoderner Kunstproduktion werden sollte. Wesentlich für eine positive Sicht des *Pastiche* war auch die *Pasticcio*-Kultur in der italienischen Oper im 18. Jahrhundert. Nach Hoesterey entwickelte sich die Herstellung eines *Pasticcio* aus der Inszenierung, dem Interesse der Sänger,

## PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

---

"Les pastiches, en italien pastici [sic.], sont certains tableaux qu'on peut appeller ni originaux, ni copies."<sup>123</sup>

Beide Komponenten bestimmen bis heute die Struktur des *Pastiche*: *Imitation* eines Vorbildes und *Vermischung* der Bestandteile. Die Qualität dieses Genres blieb zweifelhaft und teils brachte man es mit anderen Kategorien, wie der *appropriation art* oder der Parodie (Jameson) in Verbindung. Setzt man bei dieser erweiterten Form der Aneignung ebenfalls das Abstreifen des ursprünglichen Sinngehaltes voraus, wird naturgemäss jegliche Auseinandersetzung mit einer historischen Bedeutung hinfällig. Eine solche Kunst entspräche aber weniger einer kritischen Reflexion der Vergangenheit, sondern lediglich einer Reaktion auf diese. Resultat wäre eine teils nostalgische, teils ironische, teils kitschige "Imitationskunst" – das, was Frederic Jameson als das charakteristische postmoderne *Pastiche* bezeichnet.<sup>124</sup>

Jameson argumentiert allerdings aus marxistischer Perspektive. Er versteht die Phänomene postmoderner Massenkultur als Auswirkung des Warenfetischismus der kapitalistischen Gesellschaft. Demnach bedienen sich Künstler wie Konsumenten unterschiedlicher historischer und zeitgenössischer Vorlagen – ohne diese kritisch zu reflektieren.<sup>125</sup> Jameson distanziert sich überdies von postmoderner Architektur, mit welcher der Auftrieb postmoderner Kunst und Kultur im Nordamerika der späten 1960er und 70er Jahre gerne in Verbindung gebracht wurde. Die in der postmodernen Bewegung verankerte Theorie wird nämlich erstmals unmissverständlich in Robert Venturis Manifest für *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* von 1966 proklamiert, das den klaren Formen des architektonischen Modernismus die Proklamation eines hybriden Baustil entgegensetzte:

"Ich stelle die Vielfalt der Meinungen höher als die Klarheit der Meinungen; die latenten Bedeutungen halte ich für ebenso wichtig wie die manifesten. Ich bevorzuge das 'Beide-zusammen' vor dem 'Entweder-oder', das Schwarz und Weiss und manchmal auch Grau, vor dem 'Schwarz-oder-Weiss'. Gute Architektur spricht viele Bedeutungsebenen an und lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Vielzahl von Zusammenhängen: Ihr Raum und ihre Elemente sind auf mehrere Weisen gleichzeitig erfahrbar und benutzbar."<sup>126</sup>

---

Manager oder der Regisseure, die dem Publikum eine jeweils neue, attraktive Auswahl und Zusammenstellung von Werken darbieten wollten. Vgl. Hoesterey, 2001. 7-9.

<sup>123</sup> *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 1765. Vol. 12. Neufchâtel: Faulche & Compagnie. Zitiert nach: Hoesterey, 2001. 6.

<sup>124</sup> Jameson, Frederic. *Postmodernism and Consumer Society*. 114-115. In: Foster, 1987. 111-125.

<sup>125</sup> Vgl. auch Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture – A Cultural History*. Cambridge: University Press, 1994. 124 ff.

<sup>126</sup> Venturi, Robert. *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Hrsg. Heinrich Klotz; Übers. Heinz Schollwöck. Braunschweig: Vieweg, 1978. 24. [*Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.]

Venturi beschreibt mit Begriffen wie "Vielfalt" und "zusammen" eine Architektur, die unterschiedliches Formen- und Stilrepertoire vermischt und nicht voneinander absondert oder sich auf klare Linien beschränkt. Es sind die Merkmale, die das traditionelle *Pastiche* auszeichnen. Indem Venturi überdies von "vielen Bedeutungsebenen" und einer "Vielzahl von Zusammenhängen" spricht, weist er bis zu einem gewissen Grad über die rein formalen Ansprüche hinaus. In *Learning from Las Vegas* wird das 1963 fertiggestellte *Guild House* in Philadelphia von den Verfassern Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour als Paradebeispiel für eine Architektur beschrieben, bei der das Gebäude nicht selbst Symbol ist, sondern die Symbole aussen appliziert sind ("dekorierter Schuppen"), ähnlich einer Collage.<sup>127</sup> Das 1972 erstmals erschienene Buch proklamierte eine Architektur der "Ikonographie", im Gegensatz zu den modernen Prinzipien wie Raum, Form und Funktion. Venturi selbst verwendet weder in *Komplexität und Widerspruch* noch in *Learning from Las Vegas* den Begriff *Pastiche*. Doch 1987 las Stanislaus von Moos besagtes Gebäude Venturis – das *Guild House* – als *Pastiche*.<sup>128</sup> Dabei stellt von Moos weiter fest, dass Venturi nicht nur auf unterschiedliche historische architektonische Motive zurückgriff, sondern auch auf "niedere" Quellen, im Falle des *Guild Houses* auf die "allzu vertraute Bildsprache des nordamerikanischen Apartmenthauses", die "Warenhausästhetik" und die "kommerzielle Ladenfront".<sup>129</sup> Er vergleicht Venturis Auffassung von Architektur mit einem *Erinnerungsdiskurs*, mit einer Architektur, die neben der formalen, konstruktiven und räumlichen Ebene auch die narrative Struktur mitprägt, in die sich wiederum Elemente der Populärkultur mischen.<sup>130</sup> Hervorzuheben ist, dass von Moos das Prinzip *Pastiche* hier ausdrücklich mit einem Erinnerungsdiskurs in Verbindung bringt. Er zitiert dabei Marcel Proust, der dem *Pastiche* überdies eine „reinigende“ Kraft zuschrieb.<sup>131</sup> Proust entdeckte im *Pastiche* ein Mittel zur Steigerung der thematischen Literaturkritik, indem er Stilzitate einzelner Dichter aneinander reihte und dem Text weniger den Charakter eines „Schreibens“ als vielmehr einer Begegnung, Erinnerung oder einer Auseinandersetzung mit Balzac, Flaubert, Saint-Beuve und anderen verlieh.<sup>132</sup>

Die Orientierung Venturis an den Motiven der Populärkultur reflektiert ausserdem das Umfeld der *Pop art*. Besonders in den Werken der Pop Kunst aus den späteren 1960er und frühen 70er Jahren oder des Neopop der 80er Jahre tritt das *Pastiche*-

---

<sup>127</sup> Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1988.

<sup>128</sup> Vgl. Moos, Stanislaus v. *Venturi, Rauch und Scott Brown*. München: Schirmer/Mosel, 1987. 22 ff.

<sup>129</sup> Ebd. 26 und 28.

<sup>130</sup> Ebd. 30.

<sup>131</sup> Ebd. 22 und 26, Anm. 27: „le vertu purgative, exorcisante du pastiche“. Marcel Proust. *A propos du « style » de Flaubert*. Contre Sainte-Beuve. Procédé de pastiche et mélanges et suivi d'essais et articles. Paris, 1971. 594.

<sup>132</sup> Vgl. Keller, Luzius (Hrsg.). *Marcel Proust, Nachgeahmtes und Vermischtes*. Nachwort. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 293-302.

## PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

---

Prinzip in Erscheinung. Die Künstler verwendeten nicht nur die Motive aus Werbung und Massenmedien, sondern imitierten auch deren Ästhetik und Repräsentationsweise und vermischten sie mit traditionellen Genres der Kunst wie Akt oder Stilleben. Solchen Werken haftete längere Zeit eine zweitklassige Reputation im Sinne Jamsons an. Besonders in den 80er Jahren häuften sich die Methoden des Kopierens, Imitierens, Aneignens und Neu-Zusammefügens von Elementen der hohen Kunst sowie der Populärkultur. Doch konzentriert sich die Rezeption in neuerer Zeit verstärkt auf die konzeptionelle Dimension dieser Kunst.<sup>133</sup> Werke, die sich aber an den akademischen Stilen historischer Tafelmalerei oder expressiven Repräsentationstechniken der klassischen Moderne orientierten, werden weiterhin gerne als ironisch nostalgische Rückblicke ohne konzeptionellen Hintergrund interpretiert.

So versteht Rosalind Krauss das *Pastiche* als Adaption formaler Bildprinzipien und damit als eigentliches *Prinzip* der Moderne.<sup>134</sup> Krauss greift in ihren Essays beharrlich die Diskussion um die Prinzipien Originalität und Kreativität in der Kunst auf, um damit auch in allgemeinem Sinne die Methoden der Kunstgeschichte zu erörtern. Auf der Basis der poststrukturalistischen Theorie hinterfragt sie konsequent das Konzept des allein beim Autor liegenden "Ursprungs". Den Glauben des Individuums, alleiniger Urheber des eigenen Handelns, Denkens und Ausdrückens zu sein, bezeichnet Krauss ebenfalls mit "Originalität". Durch ihre Entmythologisierung des avantgardistischen Denkens der Moderne unterminiert sie überdies das Prinzip der Originalität: Sie entlarvt die Rezeption von Vorbildern als *Pastiche*, als ein Kopieren oder Imitieren. Das moderne *Pastiche* beruht nach Krauss auf einer sich wiederholenden "Originalität". Im Rahmen dieser Konzeption werde das *Pastiche* zur Bedingung der Originalität. Nachahmungen, Kopien und *Pastiches* seien aber "Multiples without originals" und höben das Prinzip von Ursprung und Originalität gleichzeitig aus den Angeln. Krauss dehnt damit den medienpezifischen Diskurs Walter Benjamins, der besagt, dass Kunstfotografien Repliken ohne Original seien, nicht nur auf andere Medien (Malerei), sondern auch auf historisches Kunstschaffen (Moderne) aus.<sup>135</sup> Folglich wird nach Krauss das

---

<sup>133</sup> Die neuere Rezeption beachtet entschiedener die konzeptionelle Dimension der Pop Kunst. Beispielsweise, dass sich hinter dem Prinzip der Wiederholung bei Andy Warhol sehr viel mehr verbirgt, als ein mechanisiertes, gedankenloses Repetieren des immer gleichen Motivs. Hal Foster erkennt in Warhols Wiederholungen eine obsessive Fixierung auf das Objekt. Er vergleicht Warhols Konzept der Wiederholung mit einem traumatischen Realismus (*traumatic realism*), bei welchem die Erfahrung des Traumas in der Wiederholung, bzw. Erinnerung weniger verdrängt als vielmehr heraufbeschworen werden soll. Foster bezieht sich speziell auf die *Death in America* Serie, in der Bilder mehrfach wiederholt werden, deren Inhalt eine unverkennbare Schockwirkung auf den Betrachter ausüben. Aufgrund des Prinzips Wiederholung liegt die Wirkung weniger beim Inhalt, als vielmehr bei der Tatsache der mehrfachen Abbildung selbst. Vgl. Livingstone, Marco. Pop Art. A Continuing History. London: Thames & Hudson, 1990. Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (MA), London: MIT Press, 1996.

<sup>134</sup> Krauss, Rosalind. *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Mit einem sehr differenzierten Vorwort von Herta Wolf (Hrsg.). Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000. Dies. *The Picasso Papers*. London: Thames & Hudson, 1998. .

<sup>135</sup> Vgl. u. a. Benjamin, Walter. "Kleine Geschichte der Fotografie". 1931. 302 ff. In: Michael Opitz, Hrsg. *Walter Benjamin - Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 287-312.

## PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

---

*Pastiche* zunächst zum eigentlichen Prinzip piktorialer Fotografie. Damit gerät auch die zeitgenössische *Pastiche*-Fotografie in den Verdacht des Originalitätsanspruches. Ausgenommen sind Werke, die wie diejenigen Cindy Shermans dem künstlerischen Objektstatus kritisch begegnen. Doch kann diese Unterscheidung wirklich immer konsequent nachvollzogen werden?

Die Problematik, fotografische *Pastiches* in einerseits "reaktionäre" formale Positionen und andererseits textuelle Aussagen zu unterscheiden, beleuchten zwei Essays von Rosalind Krauss und Douglas Crimp. Krauss vergleicht in einem Aufsatz über Ästhetik und das Simulakrale in der Fotografie eine Stilllebenfotografie von Irving Penn mit den Werken von Cindy Sherman.<sup>136</sup> Penn ist ein klassischer Vertreter sogenannter "künstlerischer" Fotografie. Als Beispiel wählt Krauss ein Stillleben aus den 80er Jahren, in dem der Künstler sowohl das ikonographische als auch das ästhetische Repertoire barocker *Vanitas*-Stillleben kopierte. Er orientierte sich nicht nur an einer malerischen Ikonographie, er griff überdies auf die technischen Möglichkeiten einer veredelten Fotografie zurück und produzierte direkte Kontaktabzüge von grossformatigen Negativen auf Platinplatten. Penn scheute sich also nicht, alle Register der Piktorialisten zu ziehen, um dem Bild die Aura eines einzigartigen Kunstobjektes zu verleihen. Krauss sieht in Penns Bemühungen den entschiedenen Versuch, sich von seinen früheren Werbefotografien zu lösen, indem er bewusst Kunst, sozusagen "museale" Kunst, produziere.

Abb. 12

Über die rein piktorialistische Ambition des Bildes hinausreichend geschieht zudem das, was Krauss die "Wiederkehr des Verdrängten" nennt. Im Aufbau des Bildraumes, Formats und der Inszenierung der Objekte erkennt sie Penns Ästhetik der früheren doppelseitigen Anzeigen für Kosmetika in Hochglanzmagazinen wieder. Offenbar war es Penn nicht gelungen, die Ästhetik der Werbefotografie aus seinen Bildern zu verdrängen.

Dagegen setzt Krauss in ihrem Essay die postmoderne Eignung des Mediums Fotografie als ein "Projekt der Dekonstruktion". Das heisst als Kunst, die kritisch reflektiert, indem sie sich selbst dem künstlerischen Objektstatus entzieht. Cindy Shermans Verwendung der Fotografie konstruiere, so Krauss,

"keinen Gegenstand für die Kunstkritik, sondern ist selbst ein Akt der Kritik. Sie macht aus der Fotografie eine Metasprache, mit der man auf dem mythogrammatischen Feld der Kunst operieren kann und zugleich die Mythen der Kreativität, der künstlerischen Vision und der Unschuld, der Vorherrschaft und der Autonomie des 'Trägers' des ästhetischen Bildes erkunden kann."<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Krauss, Rosalind. *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale*. (1984). In: Amelunxen, 2000. 260-277.

<sup>137</sup> Krauss, Rosalind. *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale*. 276. In: Amelunxen, 2000. 260-277.

Doch gelingt es Sherman wirklich, sich dem "Objektstatus" vollkommen zu entziehen? Crimp hebt diesbezüglich einen Widerspruch hervor, indem er betont, dass die postmoderne Strategie der Aneignung, oder des *Pastiche*, keinesfalls mehr ausschliesslich eine kritische Einstellung zu zeitgenössischen Kunstinstitutionen bezeugen könne.<sup>138</sup> Er verweist auf eine komplexe Problematik, auf die bereits der Surrealismus gestossen war: Sich anhand von Objekten gegen überkommene Vorstellungen künstlerischer Kreativität zu äussern muss zwangsläufig scheitern, denn die aus diesen Diskursen hervorgegangenen Werke werden unweigerlich von den kulturellen Institutionen als Kunstobjekte betrachtet.<sup>139</sup>

Sherman verwendete *Pastiche*-Fotografie um die Objektästhetik in Frage zu stellen. Die Strategie der Imitation wandte sie auch in ihren sogenannten *Disgust Pictures* an, in denen sie ekelerregende Flüssigkeiten und Ausscheidungen zu formalen Farbspielen verdichtete, die verblüffend an neoexpressionistische Gemälde der 80er Jahre erinnern. Indem Sherman deren formale Ästhetik durch die fotografische Technik als reine Oberflächenästhetik entlarvt, bringt sie den Mythos expressiver Ausdruckskraft ans Licht. Dabei führt die Auseinandersetzung mit Objektästhetik und fotografischem *Pastiche* jedoch zu einer Art Wechselspiel, bei dem die Präsenz des Objektes nicht unbedingt gänzlich aufgelöst werden soll. In ihrer Serie *History Portraits*, die auf den ersten Blick wie Tafelgemälde aussehen, gibt Sherman den Anspruch an Einzigartigkeit anhand simulakraler Blendrahmen, die Teil der Fotografie sind, wieder preis. Somit entlarvt sie ihre *Picture*-Fotografien als reine Illusion.<sup>140</sup> Gleichzeitig benutzt die Künstlerin aber die imitierten Objekten als Vorlage, wie oben erläutert wurde, und rekonstruiert damit den Objektcharakter der Bilder.

Abb. 13

Piktoriale Objektästhetik, die zu einem strukturellen Element umgewandelt wurde, fungiert hier nicht als Wiederherstellung subjektiver Ansprüche. Trotzdem haftet den Motiven noch eine Spur von "Expressivität" an. Auch Shermans *Pastiche*-Fotografien bewegen sich zwischen ihrer Eigenschaft als ästhetischem Objekt *und* ihrem reflektierenden bzw. reproduzierenden Gehalt. Damit verdeutlichen sie die Untrennbarkeit *beider* Prinzipien.<sup>141</sup> Dasselbe gilt für das Medium Fotografie selbst: In der inszenierten Form des *Pastiche* wird dessen Eigenschaft als Bildobjekt (mit den damit verbundenen, suggestiven Wirkungsebenen) *und* als Index betont.

Mieke Bal analysierte Ende der 90er Jahre die Form künstlerischen Zitierens ikonographischer und stilistischer Elemente (*Quotation*) in einem stärker kontextbezogenen Zusammenhang. Sie setzt die Verwendung des kulturellen Zitats in visuellen Repräsentationen an die Schnittstelle zwischen traditioneller

---

<sup>138</sup> Crimp, Douglas. *Die Aneignende Aneignung*. In: Amelunxen, 2000. 250-255.

<sup>139</sup> Vgl. ebd. 254/255.

<sup>140</sup> Vgl. Kapitel 4. c) vorliegender Arbeit.

<sup>141</sup> Vgl. Bal, Mieke, 1999. 14.

## PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

---

Kunstgeschichte und Literaturanalyse, Ikonographie und Intertextualität.<sup>142</sup> Das klassische ikonographische Quellenstudium konzentriert sich in erster Linie auf ein Vorbild, das den nachfolgenden Künstler beeinflusst, und untersucht in der Regel nicht die Bedeutung des übernommenen Motivs in seinem neuen Kontext.<sup>143</sup> Meist aber, so Bal, reiche die Rezeption historischen Materials durch den Künstler über eine Würdigung des Vorbildes hinaus und entwickle sich daher zu einer aktiven *Intervention*. Der Sinngehalt werde aber nicht exakt übernommen, sondern die Künstler setzten sich mit einzelnen Aspekten auseinander. Damit bekräftigten sie, dass das Zitieren von Zeichen und das Ergründen historischer Objekte immer auch einen Eingriff darstelle, der das Original verfälsche. Der rezipierende Künstler bliebe schliesslich in seiner Gegenwart verankert und habe dadurch einen neuen Zugang zum jeweiligen Objekt.<sup>144</sup>

Wenn auch in neuer Form und als strukturelle Elemente würden aber frühere Bedeutungselemente der Vorlage ebenfalls rekonstruiert. Bal zieht den Vergleich zum textuellen Charakter traditioneller Ikonographie, die visuelle Motive auf (meist) mythologische oder biblische Texte zurückführt.

"I would like to try to take the textual nature of precedents seriously as a visual textuality. By recycling forms taken from earlier works, an artist takes along the text from which the borrowed element has broken away, while at the same time constructing a new text with the debris."<sup>145</sup>

Im *Pastiche* werden, wie erwähnt, nicht nur feststehende Motive übernommen, sondern vor allem stilistische Eigenheiten imitiert. Die erweiterte, über die rein ikonographische Ebene hinausreichende Betrachtungsweise muss also überdies visuelle Prinzipien, wie beispielsweise Hell-Dunkel-Kontrast, Farbe, Oberflächenwiedergabe oder die Wahrnehmung und Aufteilung des Bildraumes, als rezipierte, instrumentalisierte Positionen mitberücksichtigen. Dazu gehören auch formal-ästhetische Prinzipien. So kann das *Pastiche* als eine Schnittstelle zwischen einer formalen, illusionistischen Bildästhetik und einer kritisch reflektierenden Auseinandersetzung verstanden werden. Bei einem Künstler wie Mapplethorpe ist beispielsweise der Frage nachzugehen, ob es sich bei seinen späteren Stilllebenfotografien tatsächlich um eine reine Rekonstruktion piktorialer Autorenfotografie handelt oder ob der veränderte Kontext nicht gerade eine bewusste Verzerrung des Vorbilds beinhaltet, um andere Bedeutungsebenen an die Oberfläche zu heben. Weiter ist von Belang, welche ästhetischen Repräsentationsmechanismen und welche Inhalte übernommen und neu verknüpft werden, und welche Auswirkungen dies auf die Wahrnehmung des Mediums hat. Handelt es sich bei Shermans Fotografien im Gegensatz zu Mapplethorpes lediglich

---

<sup>142</sup> Vgl. zum Aspekt des historischen Zitats (*Quotation*): Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 1999. 8 ff.

<sup>143</sup> Ebd. 8-9.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Ebd. 9.

um Dekonstruktionen der Vorbilder oder werden nicht auch bei ihr Teilaspekte einer formal-ästhetischen Kunstfotografie rekonstruiert?

## b) VOM ABBILD ZUM SIMULAKRUM

Gregory Ulmer bezeichnet die Fotomontage als die stärkste Version einer semiotischen Fotografie.<sup>146</sup> In ihr komme unweigerlich zum Ausdruck, dass die Realität nicht nur reflektiert, sondern, um sie kritisch zu betrachten, verändert werden solle.<sup>147</sup> Wie in der inszenierten Fotografie würden bereits in der einfachen Montage die Prinzipien der Collage mit denjenigen des illusionistischen Bildraums vereint und die Illusion einer Realität vorgetäuscht. Damit werde gleichzeitig betont, dass die einzelnen Fragmente und Zeichen immer Produkte einer Manipulation bleiben, und dass sie als "Simulakren" der Wirklichkeit diese niemals direkt wiedergeben, sondern lediglich eine Fiktion. Das Prinzip der Montage sei zudem wie ein postkritischer Text zu verstehen, in dem die Kategorien Literatur und Kritik nicht mehr getrennt, sondern vereint werden, also keine beschreibende Metasprache vorhanden ist.<sup>148</sup>

Der kanadische Fotokünstler und Kunsthistoriker Jeff Wall bedient sich der Strategie der Inszenierung, um den scheinbaren Wahrheitsanspruch der Fotografie zu entlarven. Er verleiht kunstvoll arrangierten Bildern derart geschickt das Aussehen dokumentarischer Aufnahmen, dass es dem Betrachter unmöglich wird, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. In *Dead Troops Talk* arrangierte er gefallene und sterbende Soldaten so realistisch, dass es den Anschein erweckt, als stürzten sie dem Betrachter regelrecht entgegen. Wall bediente sich unterschiedlicher piktorialer Bildtechniken aus Malerei, Film und Fotografie – er inszenierte also ein *Pastiche*. Hervorstechend ist die beinahe plakative Nebeneinanderstellung klassizistischer Historienmalerei und cinematographischer Inszenierung. Atmosphäre und Wahl des Bildausschnitts erinnern an die Kriegsfotografien eines Robert Capa. Allerdings präsentiert Wall seine Fotografien in der Regel als Leuchtkästen, womit er eine der bevorzugten Strategien der Werbung kopiert.

Abb. 14

"The opportunity is both to recuperate the past – the great art of the museums – and at the same time to participate with a critical effect in the most up-to-date spectacularity."<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Ulmer, Gregory L. *The Object of Post-Criticism*. 85. In: Foster, 1983. 83-110.

<sup>147</sup> Ebd. 86.

<sup>148</sup> Ebd. 86-87.

<sup>149</sup> Jeff Wall in einem Interview mit El Barents. In: *Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation with Jeff Wall*. In: *Jeff Wall: Transparencies*. München: Schirmer/Mosel. 1986.



Aus fotografischer Perspektive betrachtet, thematisieren Walls narrative Bilder in effektvoller Weise die Manipulation der grundlegenden Eigenschaften des Fotografischen, indem in einer Fotografie verschiedene Authentizitätsgrade kombiniert werden. In den 90er Jahren hat Wall mit den Möglichkeiten des Computers und digitaler Bildtechnik zu experimentieren begonnen. Es lässt sich nicht bestreiten, dass die Entwicklung der digitalen Fotografie rückwirkend auch die Wahrnehmung chemischer – *analoger* – Fotografie verändert: Dass Fotografie generell nicht nur ein reproduzierendes, sondern ebenfalls ein formendes und verfälschendes Medium ist, können elektronisch erzeugte Bilder definitiv offenlegen.

### **Digitale Fotografie**

Susan Sontag diskutiert in ihrer vielschichtigen Abhandlung von 1977 über Fotografie den Machtfaktor der Dokumentarfotografie. In ihr werde die Vergangenheit bis zu einem gewissen Grad neu gestaltet. Sontag ist ausserdem der Ansicht, dass der fotografischen Konservierung von Geschichte "die Herstellung einer neuen, parallel verlaufenden Realität" einhergehe.<sup>150</sup> Somit setzt Sontag Fotografie und Realität praktisch gleich. Sontags Feststellung hatte aber zum damaligen Zeitpunkt insofern auch ihre Berechtigung, als dass eine breite Öffentlichkeit den Wahrheitsgehalt der Fotografie niemals wirklich hinterfragte, wie die zu Beginn der 80er Jahre heftig ausgetragenen Diskussionen um die digitale Fotografie belegen. Obwohl theoretisch schon früher Zweifel am rein transparenten Charakter der Fotografie geäußert worden waren, hat damals der Gedanke an eine manipulierbare Fotografie noch einiges in Bewegung bringen können: Erst der Durchbruch der Digitalisierung als entscheidende technische Veränderung bringt seit Beginn der 80er Jahre den Glauben an eine "wahre" Fotografie ins Wanken.

Den ersten wirklichen "Skandal" löste ein Renommiermagazin des Fotojournalismus, das *National Geographic*, aus: Auf dem Titelbild der Februarausgabe von 1982 wurde der Abstand zwischen zwei Pyramiden digital verringert.<sup>151</sup> Was aus heutiger Sicht harmlos anmutet, erhitzte damals die Gemüter. Natürlich handelte es sich dabei nicht um die erste angeblich "authentische" Fotografie, bei der sich nachträglich herausstellte, dass sie manipuliert worden war. Zum ersten Mal aber wurde offensichtlich, was es bedeutet, wenn kein Negativ mehr vorhanden ist, das den Beweis für die Verfälschung liefern könnte. Ein grundlegender Unterschied zwischen der digitalen und der analogen Fotografie ist das Wegfallen des Originalnegatives. Das Endprodukt, der digitale Ausdruck, stellt nicht mehr ein Abbild der Natur auf lichtempfindlichem Papier dar, sondern entstammt einer Ansammlung von Zahlen und Pixeln, die sich beliebig umformen und neu anordnen lassen. Selbstredend lassen sich auch die Negative herkömmlicher Fotografie nach Belieben abändern und so gesehen ist der Schritt hin zur digitalen Bearbeitung nicht annähernd so

---

<sup>150</sup> Sontag, 1977. 79

<sup>151</sup> Vgl. Rosler, Martha. *Bildsimulationen, Computermanipulationen: einige Überlegungen*. 41. In: Amelunxen, 1995. 36-57.

gewaltig, wie er im ersten Augenschein wirken mag. Dennoch lässt sich ein Eingriff bei herkömmlichen Negativen eher nachprüfen, wodurch die Authentizität eines Bildes beweisbar bleibt. Ein Foto mit dem dazugehörigen Negativ ist ein Beweismittel, wohingegen bei der digitalen Fotografie Manipulationen nicht mehr belegbar sind. Dennoch wird durch die digitale Technik rückwirkend auch der transparente Charakter der analogen Fotografie in Frage gestellt. Digitale Bilder verlangen eine Neudefinition dessen, was "fotografisch" bedeutet. Barthes Theoretisierung der "Wiederkehr der Vergangenheit" wird gewissermassen zerschlagen und die historische "Authentizität" entzaubert.<sup>152</sup>

Im Grunde handelt es sich bei der Digitalisierung um eine Erweiterung der analogen Fotografie. Ausgangspunkt einer digitalen Aufnahme bildet immer noch das Abbild eines Referenten, das aber sogleich codiert und als Information gespeichert wird,<sup>153</sup> womit der mit der ursprünglichen Fotografie am ehesten verwandte Prozess abgeschlossen ist. Mit dem Einscannen oder Codieren der Aufnahme entsteht aber etwas völlig Neues. Die Oberfläche wird in ein Raster aus einzelnen Pixeln aufgelöst und stellt als eine Folge von Zahlen und Daten, die im Computerspeicher abgelegt sind, nicht mehr eine optisch erzeugte "Spur" dar, sondern vielmehr eine sprachliche Struktur.<sup>154</sup> In dieser Form *simulieren* elektronisch bearbeitete Bilder das Reale mehr, als dass sie es repräsentieren.

"In dieser Hinsicht muss die digitale Fotografie jetzt so verstanden werden, dass sie denselben Wahrheitsgehalt wie ein geschriebener Text besitzt. Daher sind wir gewissermassen in die Ästhetik des präfotografischen Zeitalters, mithin zu einer Zeichenwelt zurückgekehrt, die sich wieder einmal auf die Dichotomie zwischen dem Wort und dem Bild reduziert, aber diesmal dadurch vereint wird, dass sowohl das Wort als auch das Bild Amalgamierungen des binären Codes sind."<sup>155</sup>

An dieser Stelle findet auch das statt, was Peter Lunenfeld den "Zusammenbruch der indexikalischen Beziehung zwischen der Fotografie und ihrem Referenten" nennt, nämlich der Übergang von der Fotografie zur Grafik.<sup>156</sup> In der elektronischen Form verlässt das Fotografische seinen privilegierten Bereich der visuellen Kommunikation von Wirklichkeit und vermischt sich mit anderen Medien wie Film, Video, Grafik und einer Ästhetik der Gestaltung. Ähnlich wie ein Zeichner oder Maler verändert der digitale Fotograf sein Bild so lange, bis es seinen Vorstellungen entspricht.<sup>157</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl. Kap. 1. b). vorliegender Arbeit.

<sup>153</sup> Es sei denn, es handelt sich um synthetische Fotografie, die per Computer komplett artifiziell erzeugt wird.

<sup>154</sup> Vgl. hierzu: Legrady, George. *Bild, Sprache und Überzeugung in Synthese*. 90-91. In: Amelunxen, 1995. 88-92.

<sup>155</sup> Lunenfeld, Peter. *Die Kunst der Posthistorie. Digitale Fotografie und Semiotik*. 96-97. In: Amelunxen, 1995. 93-99.

<sup>156</sup> Ebd. 97.

<sup>157</sup> Ebd. 97.

Im Hinblick auf die genannten Gegebenheiten entzieht sich das Fotografische nunmehr in mancher Hinsicht seiner Fassbarkeit und Berechenbarkeit. Lunenfeld spricht bezüglich der Vernichtung des Wahrheitsgehaltes durch die digitale Technik von einer ähnlich markanten Wirkung, wie sie einst die Zerstörung der "Aura" beim Aufkommen der Fotografie hatte. Die "Aura" verschiebe sich ein weiteres Mal: Nach Lunenfeld wurde die Transparenz der Fotografie mit einer Art Aura behaftet.<sup>158</sup> Er vergleicht "Authentizität" mit dem Aspekt des Originals, der die Verankerung des Kunstwerkes am Ort oder in der Zeit bekundet und damit die Aura des Kunstwerks erhöht.<sup>159</sup> Crimps Theorie zu Original und Kopie basiere noch auf dem Bruch zwischen realistisch, dokumentarischer Fotografie und Kunstfotografie, die aber, so Lunenfeld, mit dem Eintritt ins digitale Zeitalter ihre Substanz verliere.<sup>160</sup> Die Aura verschiebe sich vielmehr zurück zur Frage nach der Ästhetik der Form, nicht aber der geschlossenen Form, sondern der *veränderbaren* Form.<sup>161</sup>

"Nur eine Ästhetik des Veränderbaren kann auf angemessene Weise zeitgenössische Phänomene wie 'Originale der zweiten Generation' behandeln – modifizierte digitale Bilder, die verschiedenen Quellen entstammend miteinander verschmolzen wurden. Die elektronischen Bildverarbeitungstechnologien haben das ganze Konzept der indexikalischen Beziehung zwischen der Welt und der Fotografie problematisiert, auf der sowohl die Disziplin der Kunstgeschichte als auch die der Semiotik beruhen. Eine Ästhetik des Veränderbaren stellt sich dem Sachverhalt, dass sich dann, wenn sich Bildverarbeitungstechnologien verändern, auch unsere Analysen des Kunstobjektes weiterentwickeln müssen. Wenn wir in das Zeitalter der auf Verlangen abrufbaren digitalen Fotografie eintreten, einer Bildreproduktion durch elektronische Kanäle, dann müssen wir einen Kontext schaffen, der andere Produktions- und Präsentationsformen nicht vollständig entwertet. Sie zwingt uns dazu, die Kunstgeschichte neu zu erfinden, die mit dem Einzug der Fotografie entstanden ist. Woraus wird die neue Kunstgeschichte bestehen, die man vielleicht besser als eine hybride Theorie der neuen wie der alten Medien begreift?"<sup>162</sup>

Die von Lunenfeld aufgeworfene Frage umkreist den Kerngedanken der vorliegenden Arbeit. Die Untersuchung richtet das Augenmerk auf eine Tendenz innerhalb der künstlerischen Fotografie, die zu einer Zeit, in der die kritischen Stimmen bezüglich der Veränderungen der Bildverarbeitung immer lauter wurden,

---

<sup>158</sup> Beim elektronischen Computerbild handelt es sich nicht um ein materiell existierendes Bild. Die Materialisierung erfolgt lediglich in der Übertragung auf Papier. Genaugenommen produziert die digitale Technik also gar kein fassbares Abbild mehr. Damit haftet der traditionell analogen Fotografie und dem Originalabzug im Edeldruckverfahren unweigerlich die Aura des Originalobjektes an, wodurch die Objektfotografie einen nahezu fetischartigen Charakter erhalten kann. Das gleiche gilt für die Bildoberfläche: Der Kontrast zwischen weicher Körnigkeit, dem künstlichen Look früher Farbfotografien und dem übertrieben sauberen, perfekten Bild aus dem Computer eröffnen völlig neue Perspektiven – Fotografie ist längst nicht mehr gleich Fotografie.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Ebd.

<sup>161</sup> Ebd. 98.

<sup>162</sup> Ebd. 99. Vgl. auch: Lunenfeld, 1999.

den Blick auf die komplexe Geschichte der Wechselbeziehung von Kunst und Fotografie lenkt. Dabei stehen einerseits die Tafelmalerei und andererseits die frühe Fotografie im Zentrum des Erkenntnisinteresses. Obiges Zitat Lunenfelds enthält aber eine weitere Frage, die für die vorliegende Untersuchung relevant ist: Wird das *Pastiche*, das Verschmelzen modifizierter Bilder aus unterschiedlichen Quellen, zum eigentlichen Prinzip einer als Simulakrum der Wirklichkeit wahrgenommen Fotografie? Die Manipulierbarkeit ersetzt sicherlich die indexikalische Beziehung zur Wirklichkeit nicht gänzlich, bzw. löst diese nicht vollkommen auf. Doch sie wird, wie Lunenfeld es formuliert, "problematisiert" und kann damit nicht mehr als gegeben angesehen werden.

### **Kunstfotografie als Pastiche**

In der Kunst konnte die digitale Fotografie erst seit Beginn der 90er Jahre, im Zuge der Etablierung von Personalcomputern, Fuss fassen. Daneben entstand eine neue Generation von Kunstfotografie, die unter dem Eindruck der elektronischen Technik und in wechselseitigem Austausch zwischen analoger und digitaler Bildwahrnehmung tätig ist. Es muss also zwischen der einen Richtung, die sich mit den neuen elektronischen Technologien auseinandersetzt und der anderen Richtung, die noch mit den Mitteln traditionell inszenierter Fotografie arbeitet, dabei digitale Experimente jedoch nicht ausschliesst, unterschieden werden.

Rein digitale Werke produziert beispielsweise der Amerikaner Keith Cottingham, der mit dem Computerprogramm *Photoshop* regelrechte virtuelle Klone erzeugt. Seine Figuren – Konglomerate aus Zeichnungen, Tonfiguren und Fotografien von Menschen unterschiedlichen Geschlechts, Alters und Hautfarbe – kleidet er mit einzelnen Strukturen von Hautfragmenten ein.<sup>163</sup> Die Beschaffenheit und Körnigkeit dieser Haut wird dabei zum Hauptelement des Bildes. Cottinghams Werke befassen sich mit dem konstruierten Charakter von Oberflächen und Bilderzeugnissen, aber auch von Individualität und Subjekten. Ein weiterer Aspekt ist die Auflösbarkeit: Die gesamte Bildoberfläche liesse sich mit Hilfe derselben Programme einfach wieder in ein Raster neutraler Daten zersetzen.

Abb. 15

Vorliegende Arbeit untersucht eine inszenierte Kunstfotografie, die sich mit der eigenen Geschichte und der Bedeutung einer manipulierbaren Fotografie auseinandersetzt und die in einer Zeit (1980er und 90er Jahre) entstand, in der solche elektronische Bilder zunehmend an Bedeutung gewannen. Die Rede ist von einer künstlerischen Fotografie, die mit den unterschiedlichen Aspekten der manipulativen Seite des Mediums experimentiert und dabei die unterschiedlichen Wahrnehmungen des eigenen Mediums streift. Die Künstler sind regelrechte Meister der fotografischen Bildkomposition und nutzen das *Pastiche*, um die unterschiedlichen Facetten fotografischer oder anderer visueller Medien wie Film und Video (Sherman, Araki), Werbung und Grafik (Araki, Mapplethorpe, Penn),

---

<sup>163</sup> Vgl. Cottingham, Keith. *Fictitious Portraits*. In: Amelunxen, 1995. 160-165.

## PASTICHE, INSZENIERUNG UND MANIPULATION IN DER KUNSTFOTOGRAFIE DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

---

Bildhauerei oder Malerei (Sherman, Sugimoto, Richon, Witkin, Parker, Serrano) zu vermengen. In diesem Kontext steht das neuerwachte Interesse am illusionistischen Bild als Imitation der Wirklichkeit und dessen Wirkungsmechanismen. Die Fotografie kommt durch ihre indexikalische Eigenschaft der Realität zwar sehr nahe, doch täuscht ihre manipulative Seite – ähnlich wie die illusionistische Malerei – die Wirklichkeit nur vor. Das kann, wie Amelunxen beschreibt, auch ein gewisses Gefühl von Unbehagen bewirken:

"Natürlich verbinden wir weiterhin mit den Bildern einen indexikalischen Bezug zum Realen, dem tatsächlichen 'Gewesensein' des Körpers vor der Kamera, aber in unsere Vorstellung dieser Bilder hat sich ein Zweifel, eine Sorge, eine Angst eingeschlichen, und diese Angst bricht in unser Selbstverständnis von Darstellen und Vergegenwärtigen ein. 'Es ist so gewesen' lautet nach Barthes das Noema der Fotografie, in ihm liegt die Faszination dieses Mediums, das es von allen anderen Medien der Reproduktion unterscheidende Bestechende. Der Zweifel, dass 'es vielleicht nicht so gewesen ist', dass es Stellen auf der Bildfläche – dem materiellen Träger – geben könnte, die niemals durch Photonen eingeschwärzt wurden, dieser existentielle Zweifel führt weiter zu einem Eindruck des Entsetzens."<sup>164</sup>

Weiter kann man davon ausgehen, dass die Künstler nach den in den visuellen Repräsentationen enthaltenen ästhetischen, Mechanismen suchen. Anders formuliert heisst das, dass die Fotografie wie die Malerei generell Dinge nicht nur darstellt, sondern auch bewusst *inszeniert*.

---

<sup>164</sup> Amelunxen, Hubertus von. *Fotografie nach der Fotografie. Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum*. S. 123. In: Ders., 1995. 116-123.

### IMITATION: DAS ABBILD ALS ILLUSION

"vanitas, vanitatum, et omnia vanitas"<sup>165</sup>

"La vanité dit d'abord la métamorphose,  
l'instabilité des formes du monde, des  
articulations de l'être, la perte d'identité et  
d'unité, qui le livre au changement incessant;  
elle dit le monde en état de chancellement, la  
réalité en état d'inconstance et de fuite, et du  
même coup, liée à ce statut, la relativité de  
toute connaissance et de toute morale."<sup>166</sup>

#### a) IMITATION ÄSTHETISCHER STRATEGIEN DER TROMPE L'ŒIL MALEREI

"Ich bin besessen von Schönheit. Ich möchte immer alles perfekt haben, und natürlich geht das nicht. Es ist eine ziemlich frustrierende Situation, man ist einfach nie zufrieden."<sup>167</sup>

Robert Mapplethorpes Zitat beschreibt dessen charakteristische Vorliebe für Perfektion und Oberflächenästhetik. Diese kommt besonders in seinen späten, Mitte der 80er Jahre entstandenen Fotografien zum Tragen. Damals begann er, vermehrt mit Farbe zu arbeiten, was ungewöhnliche Effekte hervorrief, so etwa bei einer Stilllebenfotografie aus dem Jahr 1987 mit dem Titel *Apples and Urn*. Die Farbaufnahme zeigt eine schwarzbraune Marmorurne, die sich nach oben hin zu einer Schale erweitert, in der rot leuchtende Äpfel liegen. Die Urne steht auf einer mit schwarzem Samt überzogenen Fläche. Die intensive Farbe der Früchte wird

---

<sup>165</sup> "O Eitelkeit über Eitelkeit, alles ist Eitelkeit". Eccl. 1,2

<sup>166</sup> Louis Marin. "Les traverses de la vanité". 25. In: *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle*. (Kat.). Caen: Musée des Beaux Arts: Albin Michel, 1990. 12-30.

<sup>167</sup> Robert Mapplethorpe 1987 in einem Interview mit Anne Horton. Zitiert nach: Morrisroe, Patricia. *Mapplethorpe – eine Biographie*. Übers. Pociao u. Peter Hiess. München: Gina Kehayoff cop., 1996.195-196.

durch den nachtschwarzen Hintergrund akzentuiert. Die Bildeinteilung ist, in der Tradition klassizistischer Tafelmalerei, betont harmonisch.

Abb. 16

Man erkennt zunächst in Mapplethorpes Aufnahme die Reverenz an die frühe piktoriale Fotografie.<sup>168</sup> Neben Douglas Crimp verweist auch Richard Marshall auf Mapplethorpes Berücksichtigung formaler Aspekte:

"Mapplethorpe's photographs of the early 1980s show a shift away from multiple-panel presentation and away from actively sexual imagery to a phase of refinement of subject and composition that emphasizes a classical, quiet, and formalized sense of beauty."<sup>169</sup>

Charles A. Riley II bewundert die piktoriale Qualität von Mapplethorpes Blumenstillleben:

"Mapplethorpe reunites purity and pictorialism in the floral works, confronting artistic fashion with a militant aestheticism that invokes another outrageous American artist of an earlier era. James Mc Neill Whistler, who defied the avant-garde orthodoxy of the late 19<sup>th</sup> century."<sup>170</sup>

Als Schwarzweissfotografie würde *Apples and Urn* nahezu wie eine Hommage an die Werke der *Camera Work*-Fotografie erscheinen. Insbesondere, wenn man die Aufnahme mit anderen Blumen- und Früchtestillleben dieses Künstlers vergleicht.<sup>171</sup> Wolfgang Kemp fiel der Gleichklang der Titel *Apples and Urn* und *Apples and Gable* auf.<sup>172</sup> Alfred Stieglitz verwendete 1922 das Motiv feuchter Äpfel in einer Fotografie mit dem letztgenannten Titel. Diese Aufnahme bietet sich zunächst als Vergleichsobjekt zu Mapplethorpes Umsetzung desselben Motivs an. Sie zeigt den Zweig eines Apfelbaumes, an dem die vom Regen nassen Früchte hängen. Die zwei unteren Äpfel ragen direkt vor die Linse der Kamera, welche die

---

<sup>168</sup> Auffallend ist auch die Nähe dieses Werkes zur Malerei der klassischen Moderne, die Vorbild der piktorialen Fotografie gewesen war: Man fühlt sich an die monumentalen Äpfel und die in groben Falten drapierten Decken in den Stillleben Cezannes erinnert.

<sup>169</sup> Marshall, Richard. "Mapplethorpe's Vision". 14. In: Ders., Hrsg. *Robert Mapplethorpe*. Mit Texten von Richard Howard, Ingrid Sischy. (Kat.). New York: Whitney Museum of American Art, 1988. 8-15.

<sup>170</sup> Riley, Charles A. II. "Instant Apotheosis". 10. In: *Mapplethorpe*. (Kat.). Pully: FAE Musée d'art contemporain, 1991. 8-16.

<sup>171</sup> Bemerkenswert ist die Nähe zu den Fotografien eines *Baron A. de Meyer*, die 1908 in *Camera Work* erschienen (*Camera Work* 24, 1908.). Die durchwegs diffus belichteten und zart schimmernden Stillleben zeigen Früchte und Blumen in Schalen und Gläsern auf einer glänzenden Tischplatte, in der sie sich spiegeln. Das Spiel mit Schatten und Spiegelungen, hervorgerufen durch die Beleuchtung, ist in Mapplethorpes Blumenstillleben regelmässig anzutreffen. Meist fotografierte er die Blumen zwar vor dunklem, neutralem Hintergrund, doch zeitweise liess er den Lichteinfall durchs Fenster geometrische Musterungen auf Wand oder Untergrund zeichnen. Vgl. auch Schultz, Peter. "Robert Mapplethorpe's Flowers". In: *History of Photography*. Vol. 22, No. 1 (Spring 1998). 84-89.

<sup>172</sup> Ich beziehe mich bei dieser Aussage auf ein Gespräch mit Wolfgang Kemp im Juli 2001.

Tropfen auf der Fruchtschale fokussiert und damit den Blick des Betrachters lenkt. Stieglitz hatte sich zu jener Zeit von seinen piktorialistischen Anfängen gelöst und suchte nach Bedeutungsebenen, die Objekte nur aus sich selbst heraus und ohne äussere Einflüsse hervorbringen können.<sup>173</sup> Die Bedeutung der überzeichneten Inszenierung Mapplethorpes liegt dagegen in den dominierenden ästhetischen Manipulationsstrategien. Erkennbar ist darin vielleicht eine leise Ironie gegenüber den Ansprüchen einer puristischen Fotografie, wie derjenigen der *Straight Photography*. Mapplethorpes Fotografie hält fest, dass sich die Wirkung ästhetischer Mechanismen nie vollkommen unterdrücken lässt, und erklärt diese durch das Mittel der Überzeichnung zum eigentlichen Kernpunkt des Bildes.

Abb. 17

### Robert Mapplethorpes überzeichneter "Piktorialismus"

In seinen späteren Werken begann Mapplethorpe, seine Bilder im aufwendigen Platinruckverfahren direkt auf Leinwand zu drucken, was ihre Oberflächenstruktur frühen Kalotypien ähneln liess. Ein Beispiel eines solchen Leinwanddruckes ist *"Tulips"* von 1987. Ein Bund Tulpen ragt aus einer flachen schwarzen Vase heraus. Die Art, wie die Rundung der Vase in den geschwungenen Linien der Hintergrundinszenierung aufgenommen wird, streicht den formalen Aufbau des Bildes heraus. Den Eindruck, ein Gemälde vor sich zu haben, perfektionierte der Künstler durch ein seidenbespanntes Passepartout.

Abb. 18

Mapplethorpe nahm piktorialistische Fotografie im traditionellen Sinne als "Kunstfotografie" wahr. Die Einordnung seiner Werke im Kontext einer nostalgisch motivierten Rezeption hat daher ihre Berechtigung.<sup>174</sup> Ende der 70er Jahre hatte der Kurator und Mäzen Samuel Wagstaff Mapplethorpe näher mit moderner Kunstfotografie vertraut gemacht.<sup>175</sup> Wagstaff hatte sich in den USA besonders darum bemüht, das Interesse eines fotografiebegeisterten Publikums auch auf die Kunstfotografie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu lenken.<sup>176</sup> In einer am 3.

---

<sup>173</sup> Vgl. Kap. 1. a) vorliegender Arbeit.

<sup>174</sup> Vgl. Crimp, Douglas. *Die Aneignung der Aneignung*. 250. In: Amelunxen, 2000. 250-255. Vgl. auch Kapitel 2. b) vorliegender Arbeit. Peter Schultz interpretierte Mapplethorpes florale Motive als vorläufigen Endpunkt einer langen Tradition der Übertragung homoerotischer Ästhetik auf die Fotografie. Vgl. Schultz, Peter. "Robert Mapplethorpe's Flowers". In: *History of Photography*. Vol. 22, No. 1 (Spring 1998). 84-89. Schultz zieht Vergleiche zu den Werken Wilhelm von Gloedens, F. Holland Days und Georges Platt Lynes', die alle in Samuel Wagstaffs Sammlung vertreten waren.

<sup>175</sup> Mapplethorpe lernte Wagstaff Ende der 70er Jahre kennen und blieb auch nach Beendigung ihrer Liaison bis zu seinem Tod 1986 mit ihm befreundet. Während seiner Studienzeit am Pratt Institute in den 60er Jahren hatte er noch die damals vorherrschende, konservative Einstellung gegenüber dem Medium Fotografie vertreten, dass Fotografie keine Kunst sei. Zur Fotografie fand der junge Künstler, so seine Biographin Patricia Morrisroe, durch die Erkenntnis, für die Zeichenkunst oder Malerei zu wenig Talent zu besitzen. Vgl. Morrisroe, 1996. 120 ff.

<sup>176</sup> Morrisroe, 1996. 210 ff.



Februar 1978 in der Corcoran Gallery in Washington eröffneten Ausstellung stellte er erstmals seine eigene Sammlung früher Kunstfotografien einem breiteren Publikum vor und publizierte zugleich einen Katalog.<sup>177</sup> Neben Fotografien von Annan, Brugière und Evans zeigte er Werke von Weston, Man Ray, Mapplethorpe und anderen. Dass sich Mapplethorpe mit Hilfe Wagstaffs einen tieferen Einblick in die klassische piktorialistische Autorenfotografie verschafft hatte, beeinflusste unverkennbar seine Werke der späten 70er und frühen 80er Jahre. Mapplethorpe war auch einerseits – ganz in der Tradition der Autorenfotografie – darum bemüht, seine Fotografien zur "Kunst" zu erheben, indem er sie als Einzelobjekte darstellte. Er kam damit in erster Linie der Erwartungshaltung des Publikums entgegen. Seine ersten drei wichtigen Ausstellungen fanden alle 1977 in New York statt, waren aber nach Motiven getrennt: *Flowers* und *Portraits* hingen in der *Holly Solomon Gallery* und die pornographischen *Erotic Pictures* in der progressiven Szenegalerie *The Kitchen*.<sup>178</sup>

Andererseits besitzen auch die Stillleben durch die übersteigerte Hervorhebung der Oberfläche, sowie die stets vorhandene Neigung zum Obszönen eine eigentümliche Charakteristik, die sie von der traditionellen Autorenfotografie deutlich unterscheidet. Daher drängt sich die Frage auf, inwiefern sich der formale Anspruch seiner Werke mit einer konzeptionellen Ausrichtung getroffen haben könnte, und worin also weitere Unterschiede zur piktorialen Fotografie liegen.

Die Schärfe der Konturen unterscheidet Mapplethorpes Fotografien beispielsweise auffällig von der diffusen Aufnahmetechnik der klassischen Piktorialisten. Seine Werke rufen eher die frühen Kunstfotografien, etwa Roger Fentons in Erinnerung. Dieser hatte mit seinen barock inszenierten Stillleben bereits um 1860 eine mit den niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts vergleichbare Faszination für die Oberflächenbeschaffenheit der Dinge bewiesen. Ein Titel wie *Fur and Feathers* (1860) erinnert an Jagdstillleben, in deren Tradition der Künstler Jagdbeuten inszeniert und dabei einzelne Federn und Fellstücke hervorgehoben hatte.

Im Gegensatz zu Fentons Üppigkeit isolierte Mapplethorpe einzelne Objekte, wodurch er ihnen Monumentalität verlieh. Eine eindruckliche Wirkung erzielt etwa *Grapes* von 1985 oder ein im Jahr zuvor entstandenes Farbdia eines Fasans. Beide Male sind die Objekte an einer Schnur vor schwarzem Hintergrund aufgehängt und schweben gleichsam im Raum, den skulpturalen Aspekt dabei unterstreichend. Die Trauben wölben sich reliefartig aus der Bildfläche heraus. Die eigentliche

---

<sup>177</sup> *A Book of Photographs from the Collection of Sam Wagstaff*. An Exhibition organized by the Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., February 4-March 26, 1978. Rochester, N.Y. : distributed by Light Impressions Corp., 1978. Vgl. Morrisroe, 1996. 213-214. 1984 verkaufte Wagstaff seine nunmehr umfangreiche und eindrucksvolle Sammlung an das Getty Museum in Los Angeles.

<sup>178</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. 184. Mapplethorpe äusserte sich damals folgendermassen zu seinen Stillleben: "Heute habe ich ein paar Blumenaufnahmen gemacht - ich glaube, ich muss mich mit den perversen Aspekten meiner Arbeit ein wenig zurückhalten, wenn ich wirklich will, dass man sie ernst nimmt. Man muss das Publikum langsam dran gewöhnen - Das ist eine Kunst für sich ... - Dem Publikum Blumen andrehen...Sachen, die sich die Leute an die Wand hängen können, ohne nervös zu werden."

Bedeutung der Bilder liegt aber in der fotografischen Wiedergabe, in der verfeinerten fotografischen Oberfläche. Die differenzierte Auflösung der Bildoberfläche lässt das seidige Gefieder des kopfüber hängenden Vogels fast überirdisch leuchten. Es manifestiert sich hier überdies Mapplethorpes Vorliebe für schräg einfallendes Licht. Derselben Beleuchtung begegnet man beispielsweise in der Aufnahme eines Totenschädels von 1988. Dieser ruht auf der gleichen schwarzen Fläche, auf der die Urne mit den Äpfeln stand. Die Vorderseite des Schädels mit dem leicht herunterhängenden Kiefer ist dem einfallenden Lichtstrahl zugewandt.

Abb. 19; Abb. 20; Abb. 21

Dabei wird ein weiterer Aspekt offensichtlich, denn unweigerlich ruft diese Aufnahme die düsteren Schädel in den *Vanitas*-Stillleben des niederländischen Barock in Erinnerung.<sup>179</sup> Grundsätzlich tritt der Bezug zur *Vanitas*-Idee und zum *Memento mori* in der Rezeption wiederholt im Zusammenhang mit den Blumenstillleben auf. So beschreibt Arthur C. Danto in *Playing with the Edge* ein Tulpenstillleben folgendermassen:

"To my mind the masterpiece among the flower masterpieces is the box of tulips of 1983, where the wooden container is placed in the center of the square format, but with its bottom edge nearly coincident with the bottom edge of the frame. It is like a coffin, out of which the flowers writhe upward, like flames or souls [...]"<sup>180</sup>

Ähnlich äussert sich Gregory Fuller:

"Der versteckte Tod: So lässt sich vielleicht das Leitmotiv im Œuvre Mapplethorpes fassen. Der Vanitasgedanke findet sich in fast all seinen Werken, bei aller Perfektion und Schönheit des Sujets."<sup>181</sup>

Im Gegensatz zu Fuller sieht John Ashbery in seiner Einführung zur Blumen-Monographie *Pistils* zwischen *Vanitas* und der perfekten Bildoberfläche keinen Widerspruch:

"I think that the malign brilliance of his erotic pictures is present throughout, and nowhere more than in the portraits of flowers, impassive but somehow conspiring in their own corruptibility. Their chic glossy-magazine ambience heightens the drama. We've all turned

---

<sup>179</sup> Die Reminiszenz an die Barockmalerei findet sich auch in den pornographischen Werken. Ein Beispiel ist die dramatische Chiaroscuro Beleuchtung in der Dreierfolge *Jim and Tom, Sausalito*, entstanden zwischen 1977 und 1978. Die Szene spielt sich in einem dunklen Raum ab, wobei das schräg von links oben einfallende Tageslicht die beiden Figuren nur teilweise beleuchtet: den Oberkörper sowie das Geschlecht des stehenden Mannes und das Gesicht des vor ihm Knienden. Dieser empfängt den Urin wie eine göttliche Gabe. Diese Wahrnehmung basiert auf der Bildkomposition, der klassischen Bilddiagonalen und der harmonischen Aufteilung von Licht und Schatten. Das eindringende Abendlicht erinnert durch die Art, wie es nur stellenweise auf die Körper trifft an die Malerei Caravaggios. Dieses Licht verdichtet Umrisse und Schatten zu einem rätselhaften, ambivalenten Formengefüge. Vgl. weiter Kapitel 5 vorliegender Arbeit.

<sup>180</sup> Danto, Arthur C. *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996. 119.

<sup>181</sup> Fuller, Gregory. *Endzeitstimmung – Düstere Bilder in goldener Zeit*. Köln: DuMont, 1994. 133.

the pages of the magazines, ogled the luxury goods, envied the rich and famous, and then closed them, newly conscious of our own mortality. *Vanitas vanitatum*. O rose, thou art sick!"<sup>182</sup>

In der Überzeichnung und unmittelbaren Präsenz von Oberfläche und Dreidimensionalität erinnern diese Werke Mapplethorpes einerseits an niederländische Küchenstücke und Jagdstillleben, andererseits an die von Ashbery erwähnten Seiten der Hochglanz-Magazine. Wieder vereinte Mapplethorpe wie selbstverständlich unterschiedliche Repräsentationsarten. Beide Male steht aber dieselbe ästhetische Strategie, die überzeichnete Oberflächenästhetik, im Vordergrund, mit dem Ziel, auf den Betrachter zu wirken und ihn zu bezaubern.

### Exkurs: Der Oberflächenillusionismus in der nordischen Barockmalerei

Es muss wohl die sinnliche Leuchtkraft, welche die Niederländischen Barockmaler ihren Objekten verliehen, gewesen sein, die Mapplethorpe faszinierte. Die Art in der beispielsweise Willem van Aelst das helle Gefieder eines Rebhuhns aus dem dunklen Umfeld heraushob oder Willem Kalf Prunkgegenstände übertrieben in Szene setzte. In seinem berühmten Stillleben mit Nautilusbecher werden Licht und Schatten in derart brillanter Weise ins Spiel gebracht, dass die einzelnen Gegenstände aus dem Innern heraus zu leuchten scheinen. Der zarte Muschelnkörper des Trinkgefäßes schimmert in geheimnisvollem Grün und das feucht glänzende Fruchtfleisch der halb geschälten Zitrone wirkt als pikanter Kontrast zu der dumpfen Schwere der über den Tischrand fallenden Teppichfalten. Hier kommt die für die Holländer charakteristische, präzise Beobachtung der Beschaffenheit der Oberflächen zum Zuge. Die durch den dunklen Hintergrund gesteigerte Tiefenwirkung verleiht dem Bild einen nahezu irrealen Charakter und lässt die einzelnen Objekte aus der Bildoberfläche heraustreten. Die beiden Figuren am äusseren Rand der chinesischen Porzellanschale wirken, als seien sie nachträglich auf die Bildfläche aufgetragen worden.

Abb. 22; Abb. 23

Svetlana Alpers greift in ihrem 1983 erschienenen, massgebenden Beitrag zur niederländischen Malerei den Zusammenhang zwischen Fotografie und illusionistischer Malerei auf.<sup>183</sup> Sie diskutiert die Besonderheit der nordischen "Kunst als Beschreibung" als Gegensatz zur erzählenden Kunst des Südens. In ihrer Untersuchung kehrt Alpers der traditionellen Ikonographie weitgehend den Rücken und sucht die Bedeutung des Bildes nicht in einer versteckten Symbolik, sondern anhand der Oberfläche, der Art und Weise der Wiedergabe. In den niederländischen Gemälden sollten, so Alpers, keine imaginären Welten erfunden werden. Vielmehr wollten die Künstler die sichtbare Welt zergliedern. Eine auf die

---

<sup>182</sup>Ashbery, John. "Introduction". 6. In: Mapplethorpe, Robert. *Pistils*. New York: Random House, 1996. 5-7.

<sup>183</sup> Vgl. Alpers, Svetlana. *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Übers. Hans Udo Davitt. Mit einem Vorw. von Wolfgang Kemp. Köln: Dumont, 1985.

Vorlage der sogenannten Emblembücher<sup>184</sup> gestützte Deutungsweise insistiert dagegen auf dem Unterschied zwischen Oberfläche und Sinngehalt der Werke. Aus dieser Sicht dient die präzise Oberflächengestaltung der Maler lediglich dazu, den symbolischen Zusammenhang, meist moralischer Natur, zugänglich zu machen. In der Konzeption der Embleme macht Alpers aber keine Diskrepanz zwischen Bedeutung und Oberfläche aus. Sie tendiert dazu, sich von der Sicht eines "Bilderrätsels" zu lösen, um die Embleme als Grundlage einer weitaus weniger komplexen Bildersprache zu verstehen und den Charakter der Wiedergabe zu betonen.<sup>185</sup> Alpers beruft sich auf die Tatsache, dass die Embleme in der Regel illustrierte Sprichwörter beinhalten, die weniger eine geheime Symbolik, als vielmehr allgemein akzeptierte Wahrheiten wiedergeben, die durchaus mit der damaligen holländischen Alltagswelt zu vereinbaren seien.<sup>186</sup> Daher könne sich dahinter nichts anderes als die Wirklichkeit verbergen. Allein in deren Beschreibung, also im Charakter der Darstellung, sei die Essenz des Bildes zu suchen.

Alpers richtet ihr Augenmerk darauf, wie die nordischen Maler ihre gesamte künstlerische Aufmerksamkeit der äusseren Beschaffenheit der Objekte widmeten. Wichtige Voraussetzung dafür war die intensive Beschäftigung mit den Gesetzen der Optik. Innerhalb Europas war Holland das erste Land, in dem Mikroskop und Teleskop verwendet wurden. Die damalige niederländische Gesellschaft zeigte ein waches Interesse an den Fortschritten der optischen Wissenschaften. Alpers verweist aber neben der ausserordentlichen Beobachtungsgabe der nordischen Maler auch auf deren Faszination von der *Camera Obscura*. Von einigen italienischen und niederländischen Künstlern – in erster Linie Landschaftsmalern – ist bekannt, dass sie sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dieses Hilfsmittels bedienten. Das Besondere an den holländischen Künstlern war, so Alpers, das Vertrauen, das sie in die Verwendung der *Camera Obscura* setzten. Diese Apparate waren mechanische Vermittlungsinstanzen, die den Menschen die Natur näher brachten.<sup>187</sup> Für die Holländer erzeugte die *Camera Obscura* eine "wahrhaft natürliche Malerei".<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Die sogenannten Embleme verbanden textliche und bildliche Teile miteinander zu Sinnbildern, die den hinter den Dingen liegenden, geistigen Gehalt oder auf Bibelstellen beruhenden religiösen Sinn erklärten. Die bildliche Darstellung einer Metapher ist zusätzlich durch einen kurzen Text erläutert. Nach wie vor das umfassendste Handbuch zur Deutung einzelner Embleme ist: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hrsg. Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967. Eine ziemlich umfassende Bibliographie zu Emblembüchern findet sich in: Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2nd Ed. Rom: Edizione di Storia e Letteratura, 1964. 233-576. Zur Entwicklung und Verbreitung der Emblembücher vgl. Höpel, Ingrid. *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987. Vgl. auch Kapitel 4. c) vorliegender Arbeit.

<sup>185</sup> Alpers, 1985. 379.

<sup>186</sup> Vgl. ebd.

<sup>187</sup> Ebd. 88-89.

<sup>188</sup> Vgl. Ebd. 83 und 390, Anm. 3: "*Een recht natuerlijke Schildery*". Samuel van Hoogstraten. *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*. Rotterdam, 1678. 263.

Dies erstaunt, denn aus späteren Beschreibungen der Optik geht hervor, dass der Blick durch die *Camera Obscura* die Erscheinung der Wirklichkeit erheblich verändert und keineswegs "natürlich" zu nennen ist. So erscheint in Charles-Antoine Jomberts Handbuch zur architektonischen Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert eine Mahnung an Künstler, sich nicht von den optischen Verzerrungen in die Irre leiten zu lassen:

"It cannot be denied that certain lessons can in fact be drawn from it [*Camera Obscura*, T. W.] of broad masses of shadows and light: and yet too exact an imitation would be a distortion; because the way in which we see natural objects in the camera obscura is different from the way in which we see them naturally. This glass interposed between objects and their representation on the paper intercepts the rays of the reflected light which render shadows visible and pleasantly coloured, thus shadows are rendered darker by it than they would be naturally. Local colours of objects being condensed in a smaller space and losing little of their strength seem stronger and brighter in colour. The effect is indeed heightened but it is false."<sup>189</sup>

Anders der Sammler und Mäzen Graf Francesco Algarotti, der als Autor zahlreicher Essays über Wissenschaft und Kunst den Gebrauch der *Camera Obscura* euphorisch befürwortet. Aber nicht wegen ihres "natürlichen", sondern eines "malerischen" Effektes:

"a picture of inexpressible force and brightness; and, as nothing is more delightful to behold, so nothing can be more useful to study, than such a picture. For, not too [sic.] speak of the justness of the contours, the exactness of the perspective and oft the chiaroscuro, which exceeds conception; the colours are of a vivacity and richness that nothing can excel [...] the shades are strong without harshness, and the contours precise without being sharp."<sup>190</sup>

Das Zitat illustriert das überzeichnete und verfälschte Abbild der Wirklichkeit, das die *Camera Obscura* wiedergibt. Die niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts empfanden aber den Blick durch die *Camera* als mit der vom menschlichen Auge gesehen Wirklichkeit vergleichbar. Nach Alpers lieferte Johannes Keplers Modell des Auges die Grundlage für die charakteristische Wahrnehmung von Darstellung und Kunst im damaligen Norden. Kepler bezeichnete das menschliche Auge als mechanischen Erzeuger von Bildern. Den Vorgang des "Sehens" definierte er als Formung eines Netzhautbildes, das er wörtlich als "Gemälde" bezeichnete, da das Abbild auf der Netzhaut niemals die Wirklichkeit, wie sie sei, wiedergebe, sondern immer nur eine Verzerrung derselben, also eine Augentäuschung.<sup>191</sup> Somit werden, wie Alpers betont, zwei

---

<sup>189</sup> M. G. J. Gravesande. In: Jombert, Charles Antoine. *Repertoire des artistes. Ou, Recueil de compositions d'architecture et d'ornemens antiques et modernes*. Paris, [1765] 1764. Zitiert nach: Scharf, 1968. 3.

<sup>190</sup> Algarotti, Francesco. *An Essay on Painting. [Saggio sopra la pittura]*. London, 1764. Zitiert nach: Scharf, 1968. 4.

<sup>191</sup> Vgl. Alpers, 1985. 90 ff. und 392, Anm. 14: Kepler, Johannes. *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*. Hrsg. Walther van Dyck und Max Caspar, 18 Bde. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1937. Bd. 2, 153.

Tatsachen bezüglich der Wahrnehmung des Sehens in den damaligen Niederlanden deutlich:

"eine Definition des Sehens als Verzerrung und die Hinnahme dieser Tatsache".<sup>192</sup>

Wie die *Camera Obscura* fungiert nach dem Physiker Kepler das menschliche Auge als Apparat, der Bilder erzeugt, und in diesem Kontext konnte ein holländischer Künstler das Abbild einer *Camera Obscura* mit dem der Netzhaut gleichsetzen und als "natürliche Malerei" empfinden. Die Vorstellung der holländischen Maler beruhte damit auf der Anerkennung der Tatsache, dass bereits das Netzhautbild eine verzerrte Wirklichkeit liefert und die illusionistische Wiedergabe durch die Malerei eine vergleichbare Täuschung hervorbringt. Kunst, die das Abbild der Natur als Nachahmung des Netzhautbildes begreift, versteht die bildliche Illusion folgendermassen als auf dem Prinzip von Darstellung als *Wiederholung* beruhend und weniger als räumliche Umsetzung, wie in der italienischen Kunst.<sup>193</sup> Es ist zudem ein Charakteristikum des holländischen Illusionismus, dass die Künstler keine eigene Manier oder eigenen Stils ausbildeten. So ordneten sie das reine Sehen und Erfassen der Natur keinem persönlichem Stil und Selbstausdruck unter.<sup>194</sup> Der feine, in mehreren Schichten vorgenommene Farbauftrag verhindert sichtbare Spuren menschlicher Produktion auf der Bildoberfläche.<sup>195</sup> Die Malerei gleicht einer Wissenschaft, bei deren Ausübung es präzisen Regeln zu folgen gilt. So entstanden zeitweise perfekt gemalte, jedoch auch mechanisch wirkende Werke.<sup>196</sup> Heutige Fotokünstler, die mit ihren Werken die niederländische Lasurtechnik in Erinnerung rufen, berufen sich also auf eine weniger malerische, als vielmehr "fotografische" Malerei.

Auch die Funktionsweise der *Camera Obscura* gleicht als "Abdruck des Lichtes" einem fotografischen Vorgang, wobei das Licht von aussen, Sonnenlicht oder künstliches Licht, die Bedingung für die wahrgenommene Erscheinung darstellt.<sup>197</sup> Weiter erhält das gezeichnete oder gemalte Werk durch die *Camera Obscura* aufgrund der zunächst von Menschenhand unbeeinflussten Projektion des Objektes auf das Papier einen nicht-künstlerischen Charakter. Dabei fliesst eine der

---

<sup>192</sup> Alpers, 1985. 92.

<sup>193</sup> Vgl. ebd. 133.

<sup>194</sup> Vgl. ebd. 101.

<sup>195</sup> In den Weisshöhungen Vermeers, den Werken Rembrandts und Frans Hals', so Alpers, deutete sich aber eine Malerei an, die dem Material im Gegensatz zur charakteristischen niederländischen Feinmalerei mehr Gewicht verlieh. Ebd. 101 ff.

<sup>196</sup> Vgl. Wallert, Arie; Ed. *Still Lifes: Techniques and Style. The Examination of Paintings from the Rijksmuseum*. 23 ff. Zeitgenössische technische Anleitungsbücher: Chrispijn van der Passe. *Den Blom-Hof*. Utrecht, 1614. Karel van Mander. *Schilder-boeck*. Haarlem, 1604. Theodore De Mayernes Manuskript zwischen 1620 und 1646 im *British Museum*, Sloane 2052. Jan Davidsz de Heems Manuskript (vor 1657), *British Museum*, MS Additional 12461.

<sup>197</sup> Vgl. Virilio, Paul. *Die Hindurch-Sichtbarkeit* (1989). In: Amelunxen, 2000. 330-336.

Fotografie ähnliche Hyper-Ästhetik,<sup>198</sup> in Form eines unmittelbaren Kontaktes zur äusseren Wirklichkeit, in die Malerei ein.

"Suchen wir nach Vorläufern für das photographische Bild, so finden wir sie in den Bildern des 17. Jahrhunderts mit ihrer vielfältigen Verbindung von Sehen, Erkennen und Abbilden. [...] ihren Herstellungsbedingungen nach gehört sie zu dem, was ich die keplersche Bildform nennen möchte, oder um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen: zu den indexikalischen Zeichen von Charles Peirce."<sup>199</sup>

Der fundamentale Unterschied zur traditionell analogen Fotografie bleibt aber darin bestehen, dass der Prozess der Fixierung auf das Papier nicht unabhängig vom Künstler geschieht, sondern dieser wieder aktiven Einfluss ausübt. Abbildende Kunst wurde also nicht nur als getreue Nachahmung der Natur angesehen, sondern immer auch als Gestaltung und verändernder Eingriff.<sup>200</sup> Rosalind Krauss bezeichnet das illusionistische *Trompe l'œil* als echte Zwischenform zwischen der ikonischen Malerei und der indexikalischen Fotografie.<sup>201</sup> Genau diese Verbindung wird in postmodernen Kunstfotografien, die sich auf den Illusionismus berufen, ebenfalls hergestellt. Gleichzeitig zieht diese Art Kunstfotografie die rein indexikalische Wahrnehmung des Mediums in Zweifel, ohne sie vollständig zu negieren.

### Exkurs: Die Augentäuschung als "Blickfalle"

Doch worauf beruht diese Faszination einzelner Fotokünstler (Robert Mapplethorpe, Irving Penn, Abigail O'Brien und Olivier Richon) für die Wirkungsebenen illusionistischer *Trompe l'œil* Effekte, die sie von der Malerei auf ihre Fotografien übertragen? Beim heutigen, an die Fotografie gewohnten Betrachter, sind Effekte der Augentäuschung praktisch unmöglich, es sei denn, sie erzeugen den Eindruck von Dreidimensionalität in Form eines Hologramms. Die betonte Oberflächenästhetik in der Darstellung erhält daher einen veränderten Sinngehalt. Sie wird von den Künstlern teilweise regelrecht dramatisiert: Stechende, stark hervortretende Farben verbunden mit überhöhter Bildschärfe bewirken den artifiziellen, die Wirklichkeit gezielt verfälschenden Charakter, der das visuelle Erlebnis zum eigentlichen Bildgegenstand werden lässt.

Das Interesse der Niederländer an der Erscheinungsweise der Dinge beruhte, wie erwähnt, auf der intensiveren Erforschung der Wahrnehmungsfähigkeit des Auges. Zu den Besonderheiten des nordischen Illusionismus gehört daher auch die Errungenschaft der obliquen Perspektive, welche die Bewegungen des Auges

---

<sup>198</sup> Vgl. Derrida, Jacques. *Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur*. Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzel. (1992). 284. In: Amelunxen, 2000. 280-296.

<sup>199</sup> Alpers, 1985. 106-107.

<sup>200</sup> Vgl. ebd. 91.

<sup>201</sup> Vgl. Krauss. *Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus*. 156. In: Dies. 2000. 129-162.

berücksichtigt.<sup>202</sup> Diese Perspektive verbindet die mathematische Perspektive mit der Lichtperspektive, ermöglicht durch Fortschritte in der Optik und der Technik der Ölmalerei.<sup>203</sup> In der *Trompe l'œil* Malerei versuchten die Künstler, mit ihrem Wissen das Auge des Betrachters zu täuschen und eine Illusion zu erzeugen. So entwickelte sich die Augentäuschung zu einem Prinzip dieser Malerei, was sich insbesondere in den zahlreichen Stillleben äussert. Dabei spielte die Wiedergabe des Lichtes auf der Oberfläche eine entscheidende Rolle. Reflektierende und durchscheinende Materialien wie Metalle und Glas erfreuten sich in der Stilllebenmalerei besonderer Beliebtheit. Den Malern war bewusst, dass die Sichtbarkeit der Oberfläche von einer speziellen Reliefwirkung abhing, die sich mit Hilfe eines dunklen Hintergrundes erzielen lässt. All die technischen Verfeinerungen galten einer bestimmten Vorstellung vom Sehen, die das beobachtende Auge in den Mittelpunkt stellte. Um den Blick noch stärker zu fesseln, lenkte man die Aufmerksamkeit zusätzlich auf einzelne Gegenstände. Die Objekte zeigte man in starker Vergrößerung, den Blick durch das Mikroskop simulierend, oder in unterschiedlichen Ansichten oder man malte mehrere Exemplare eines Gegenstandes. Die Wiederholung einzelner Objekte oder Ansichten beschreibt Alpers als "fragmentarische Annäherungsweise", die sich überdies in der verbreiteten Praxis zeige, die Dinge aufzuschneiden, um ihre innere Struktur blosszulegen.<sup>204</sup> Auch die Auffächerung verschiedener Oberflächen galt allein dem Auge.

"Besonders bei Willem Kalf wird die Zitrone zu einem wunderbaren Beleg für das, was ich als Dividieren bezeichnet habe [...]. Die Darstellung der runzligen, goldfarbenen gefleckten Oberfläche, die Schale spiralig sich kringelnd, vom Fleisch gelöst und ausgebreitet – all das verändert die Frucht vollständig. Niemals zuvor hat man eine Zitrone so gesehen. Sie unterliegt nicht dem Verfall der Zeit, wie heutzutage behauptet wird, sondern der Kontrolle der Augen."<sup>205</sup>

Das Auge des Betrachters sollte also geradezu auf das Bild fixiert werden. In seiner Diskussion über das Auge und den Blick in *Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* bezeichnet der Psychoanalytiker und Linguistiker Jacques Lacan 1964 die Allegorie eines *Trompe l'œil* als "Triumph" des Blickes über das Auge.<sup>206</sup> Er analysiert dabei den Zusammenhang zwischen Begehren, Sehen und Ästhetik.<sup>207</sup> Ein wichtiger Aspekt seiner Ausführungen bezüglich der vorliegenden

---

<sup>202</sup> Vgl. hierzu Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Übers. Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1991. 69.

<sup>203</sup> Zu den Prinzipien des Illusionismus vgl. weiter: Gombrich, Ernst H. *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Köln: Phaidon, 1967.

<sup>204</sup> Alpers, 1985. 166 u. 173.

<sup>205</sup> Ebd. 175.

<sup>206</sup> Vgl. Lacan: "Triomphe sur l'œil, du regard". In: *Le Seminaire de Jacques Lacan*. Hrsg. Jacques Alain Miller. Paris, 1973. Livre XI. "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse". (1964).

<sup>207</sup> Lacan, Jacques. *Das Seminar Buch XI. Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Dt. von Norbert Haas. Berlin: Quadriga, 1996.



Untersuchung ist zudem die Macht, welche Bilder auf das menschliche Auge ausüben können.

"Wodurch befriedet dieses Zu-sehen-Geben überhaupt etwas - wenn nicht dadurch, dass es einen Appetit des Auges gibt bei einem, der schaut! Dieser Appetit des Auges, den es zu speisen gilt, macht den zauberischen Wert der Malerei aus. Wir suchen diesen auf einer viel niedrigeren Ebene, als man annehmen könnte: in dem nämlich, was es mit der wahren Funktion des Augorgans auf sich hat, das Auge voll Gefrässigkeit, das der böse Blick ist."<sup>208</sup>

Jacques Lacan setzt den verschlingenden Blick des Betrachterauges mit dem des Künstlers gleich. Denn was der Künstler in erster Linie wolle, so Lacan in Bezug auf die Formulierungen Freuds, ist Begehren erwecken, den Blick des Betrachters auf sein Bild ziehen.<sup>209</sup> Das Begehren könne aber immer nur zum Teil befriedigt werden. Denn der Künstler baue auf einer Illusion auf, indem er das Auge des Betrachters mit einer Täuschung locke. Der Blick des Anderen werde durch die Augentäuschung sozusagen in die Falle gelockt, die das Bild selbst verkörpert.<sup>210</sup> Das Bild funktioniere als "Blickfalle".<sup>211</sup> Dabei habe die Täuschung im wesentlichen mit der Trennung in Sein und Schein zu tun. Lacan beruft sich dabei auf den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios nach der Legende von Plinius dem Älteren: Zeuxis gelang es, Trauben derart naturgetreu zu malen, dass sich sogar Vögel täuschen liessen und danach pickten. Parrhasios aber, der schliesslich den Sieg davontrug, malte auf einer Mauer einen Vorhang derart täuschend echt, dass Zeuxis ihn darum bat, den Vorhang zur Seite zu schieben, damit er sehen könne, was sich dahinter verberge.<sup>212</sup>

"Es geht also eigentlich um die Täuschung des Auges. Über das Auge triumphiert der Blick."<sup>213</sup>

Es findet eine Umkehrung der traditionellen Wahrnehmung eines Subjektes statt, indem das Bild nunmehr über das Betrachtersubjekt bestimmt und auf dieses

---

<sup>208</sup> Lacan, 1996. 122.

<sup>209</sup> "Auf ungefähre und zugleich präzise Art und nur den Erfolg des Werkes im Auge formuliert Freud, dass, wenn eine Schöpfung aus dem Begehren, rein auf der Ebene des Malers, zu einem kommerziellen Wert wird – eine Gratifikation, die man trotzdem als sekundär bezeichnen kann – dies seinen Grund darin hat, dass ihre Wirkung etwas Nutzbringendes für die Gesellschaft hat, für das, was an Gesellschaftlichem in ihren Bereich fällt. Bleiben wir fürs erste im Ungefähren und sagen, dass das Werk die Leute befriedet, die Leute erquickt, indem es ihnen zeigt, dass es andere Leute gibt, die von der Ausbeute ihres Begehrens leben. Damit es aber zu einer solchen Befriedigung kommt, muss der zweite Umstand hinzutreten, dass ihr Begehren, ihr eigenes Begehren, zu schauen, hier einigermassen sich befriedet [sic.] sieht." Ebd. 118.

<sup>210</sup> Vgl. ebd. 98 ff.

<sup>211</sup> Vgl. ebd. 99.

<sup>212</sup> Vgl. Plinius d.Ä. *Naturkunde*. Hrsg. u. übers. von Roderich König. Buch 1-37. München, 1973-1996. Buch 35.

<sup>213</sup> Ebd. 109.

zurückblickt. Das Beispiel von Parrhasios zeigt weiter, wie der Künstler den Betrachter täuscht, indem er ihm etwas zeigt – den Vorhang – hinter den der Betrachter zu sehen verlangt. Doch an Stelle der Erfüllung seines Begehrens trifft sein Blick auf eine Leerstelle. In der Illusionsmalerei wird etwas vorgetäuscht, das nicht da ist:

"Es kommt nicht so sehr darauf an, dass die Malerei ein Illusionsäquivalent des Objektes liefert, selbst wenn Platon sich so ausdrückt, es kommt darauf an, dass die Augentäuschung der Malerei sich für etwas anderes ausgibt, als sie ist."<sup>214</sup>

Das Bild behauptet gewissermassen das zu sein, was als blosser Schein im Bild dargestellt ist.<sup>215</sup> Doch ist es erstaunlich, dass gerade dieser Umstand den Betrachter zu verführen und zu entzücken vermag, obwohl die Befriedigung unvollständig bleibt.<sup>216</sup> Es wird durch die Augentäuschung Begehren erweckt, das enttäuscht wird, da sich anstelle des vorgegebenen Objektes in Wahrheit ein Fehlen befindet.<sup>217</sup> Es handelt sich um das Äquivalent zu dem ewigen Mangel, auf den sich das Begehren des Subjektes richtet, den Lacan mit *Objet a* oder *klein a* bezeichnet.<sup>218</sup> Jenseits des Vorhangs, im übertragenen Sinn, befindet sich immer ein Mangel.<sup>219</sup>

Als Beispiele aus der Malerei wählt Lacan illusionistische *Trompe l'œil*-Werke (Zeuxis-Legende, Holbein).<sup>220</sup> Lacans Fazit ist, dass in dieser oberflächen-illusionistischen Malerei das Auge des Betrachters durch eine Täuschung, die aufgrund eines ambivalenten Status' bezüglich Sein und Schein beruht, gereizt

---

<sup>214</sup> Ebd. 119.

<sup>215</sup> Vgl. ebd. 119.

<sup>216</sup> Vgl. ebd. 119.

<sup>217</sup> Vgl. ebd. 110 u. 119.

<sup>218</sup> Dies beruht auf Lacans Theorie des Mangels. Im Gegensatz zur psychoanalytischen Schule der Objektbeziehung, die von England aus Bedeutung gewonnen hatte, erkannte Lacan das eigentliche Objekt der Psychoanalyse als ein stets Fehlendes, das aber eben dadurch seine Wirkung entfaltet. Ausgehend von Freuds Ausführungen zum "Fort/Da-Spiel" des Kindes, das anhand einer Spule an einem Bindfaden die Anwesenheit/Abwesenheit seiner Mutter durchspielt und damit seine eigene Spaltung von der Mutter wiedergibt, blieb für Lacan das Objekt für immer ein Verlorenes (Kastration), welches das Leben des Subjektes als eine ewige Suche nach, und "Nie - Finden" des verlorenen Objekts bestimmt. Vgl. Lacan, Jacques "La relation d'objet". (1956-1957). In: Jacques Alain Miller, Hrsg. *Le Seminaire de Jacques Lacan*. Livre IV. Paris, 1973. Und Lacan, 1996. 110.

<sup>219</sup> Weiter oben wurde ein Zitat angeführt, in dem Lacan das Auge als "gefrässig" und den Blick als "böse" bezeichnet. Er brachte dies mit der *Invidia* in Zusammenhang. Dabei sei es interessant, dass der Neid in der Regel durch Güter hervorgerufen werde, "die dem der neidet, von keinerlei Nutzen wären". Der Neid begründet sich darin, dass das kleine *a* "für ein anderes einen Besitz darstellen kann, an dem dieses sich befriedigt". Lacan, 1996. 123.

<sup>220</sup> Vgl. Lacan, 1996. 85 - 99. Lacan sprach nicht von der Malerei generell. Entscheidend ist, dass er in einer kurzen Bemerkung einen anderen Bereich der Malerei absonderte: Im Gegensatz zu der auf Augentäuschung ausgerichteten Malerei, gebe die expressionistische Malerei etwas, "was in Richtung einer gewissen Befriedigung" gehe. Der Blick bliebe nicht im Bild gefangen, sondern seine Forderungen würden vielmehr befriedigt. Vgl. ebd. 108.

wird. Das erzeugte, unbefriedigte Begehren nährt neues Begehren und übt damit "Macht" aus. Gerda Pagel überträgt diesen Gedanken in ihrer Monographie zu Lacans Theorien auf die Konsumgesellschaft. Das Subjekt könne sich durch die Artikulation seiner Wünsche der Quelle seines Begehrens nähern, doch würden diese niemals ganz befriedigt "weil es uns immer an etwas mangelt und weil wir immer auf andere Wünsche und auf Wünsche der Anderen verwiesen werden".<sup>221</sup> Sie zieht den Vergleich zu den Strategien der Werbung, die gezielt im Hinblick auf das Subjekt als "Sklave seines Begehrens" die Bedürfnisbefriedigung vortäuschen, gleichzeitig aber immer neue Mängel suggerieren – dem Begehren also immer neue Nahrung nachreichen.<sup>222</sup>

### **Robert Mapplethorpe und Irving Penn – Verknüpfung der Elemente aus der Malerei mit der Oberflächenästhetik der Werbefotografie**

Verschiedene Bereiche der Werbefotografie (insbesondere der Mode- und Sachfotografie), in welcher die Inszenierung grundlegende Bedeutung hat, bedienen sich exakt derselben übertriebenen Oberflächenästhetik, die im letzten Abschnitt untersucht wurde. Dies trifft vor allem auf die Stillleben- und Sachfotografie zu, die in den Anfangsjahren der Werbefotografie (1920er und 30er Jahre) und den 60er Jahre Höhepunkte erlebte und seit den 80er und 90er Jahren gemeinsam mit den erweiterten Gestaltungsmöglichkeiten wieder häufiger angewendet wird. Der Amerikaner Irving Penn, dessen Bekanntheit vor allem auf seinen Modefotografien beruht, beschäftigt sich seit Anbeginn seiner fotografischen Laufbahn (Ende der 30er Jahre) mit der Stilllebenfotografie. In seinen Auftragsarbeiten für die Zeitschrift *Vogue* springt die Verknüpfung von Farbigkeit, Glanzeffekten und Barockmalerei fortwährend ins Auge. In *Still Life with Watermelon* von 1947 sitzt in einer an Carravaggios *Korb mit Früchten* erinnernde Obstschale eine Fliege auf einer unnatürlich gelben Zitrone. Im Gegensatz zu dem davor liegenden, übergrossen Melonenstück wirft die Schale keinen Schatten auf das Weiss des Hintergrundes und scheint daher über der Melone zu schweben. Die Komposition erhält dadurch einen eigentümlich artifiziellen, konstruierten Charakter. Bei der Nahaufnahme einer Tulpenblüte von 1967 ist es wieder die differenzierte Wiedergabe, die das Auge fesselt. Wie im Gefieder einer erlegten Jagdbeute fliessen die verschiedenen Weiss- und Violetttöne der samtigen Blütenblätter fein ziseliert ineinander und führen zum Ende des satt gelben Stieles. Glitzernde Wassertropfen verstärken die erotische Anspielung.

Abb. 24; Abb. 25

In *Apples and Urn* liess Mapplethorpe ebenfalls auf der wächsernen Schale der Früchte kleine Wassertropfen schimmern, die wie zarte Schweisstropfen auf der menschlichen Haut die erotische Konnotation des Bildes unterstreichen. Die Äpfel heben sich derart tiefrot und zitronengelb vom schwarzen Hintergrund ab, dass dem Betrachter der "sündige" Gehalt der Früchte ins Bewusstsein rückt. Ähnliche

---

<sup>221</sup> Pagel, Gerda. *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1999. 68.

<sup>222</sup> Ebd. 68.

Wasserperlen finden sich auf der an einer Schnur aufgehängten Traube und intensivieren zusammen mit der Chiarascuro Beleuchtung den fleischigen Eindruck der Beeren.

Hal Foster spricht in *The Return of The Real* von einem übersteigerten Illusionismus, der die Dinge verfremdet und damit erst verborgene Bedeutungen sichtbar werden lässt.<sup>223</sup> Er bezieht sich in erster Linie auf Objektkunst (beispielsweise auf den Hyperrealismus von Duane Hanson und John de Andrea zurückgehende Werke von Charles Ray oder Matthew Barney) und weniger auf Fotografien.<sup>224</sup> Bei diesen Objekten diene der Illusionismus in erster Linie zur Aufdeckung unheimlicher Zusammenhänge.<sup>225</sup> Doch gerade der übersteigerte und ins Unbehagliche kippende Oberflächenillusionismus manifestiert sich ebenso deutlich in einzelnen Werken von Fotokünstlern, die mit der Aneignung oder dem *Pastiche* arbeiten, wie Foster selbst an einem Beispiel von Richard Prince illustriert.<sup>226</sup> Prince bedient sich als Aneignungskünstler eines Bildmaterials, das er in Werbeanzeigen verschiedener illustrierter Magazine entnimmt. Bei dem Beispiel, auf das sich Foster bezieht, handelt es sich um eine Fotografie aus einer Reiseanzeige, die ein Paar am Strand zeigt. Prince manipulierte die Farben der Sonnenuntergangsstimmung im Bild derart, dass die Körper der Figuren in aggressivem Rot und Orange leuchten.

"Prince manipulates the superrealist look of these ads to the point that they are derealized in the sense of appearance but realized in the sense of desire."<sup>227</sup>

Das Entscheidende ist, dass Prince lediglich die Bildoberfläche, d. h. die Farbgebung und nicht das Motiv, mit ästhetischen Mitteln verändert und derart intensiviert, dass die Szene eine aggressiv pornographische Note bekommt. Das Prinzip des Begehrens manifestiert sich hier in der dramatisierten Oberfläche.

Blickt man auf Mapplethorpes Stillleben, so lässt sich in der beschriebenen Akzentuierung der Farben und überzeichneten Perfektion der Umrisse ein vergleichbares Vorgehen erkennen. Viele der fotografierten Blüten wirken spitz, hart und kalt wie Folterinstrumente, mit Blättern und Dornen wie Rasierklingen. Mapplethorpe vermied es konsequent, seine Blumen in welchem Zustand zu

---

<sup>223</sup> Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (MA), London: MIT Press, 1996. Foster vertritt in *Return of the Real* den Standpunkt, dass nach der Zerschlagung des Subjektes im postmodernen Denken das Subjekt als das "Reale" in veränderter Form (als hybrides oder traumatisches Subjekt) zurückkehre (vgl. 209 ff.). Da sich Moderne und Postmoderne nicht in zwei klar von einander getrennte Epochen teilen liessen, müssten sie als sich fortwährend gegenseitig beeinflussende Prinzipien gesehen werden.

<sup>224</sup> Vgl. Foster, 1996. 152-153.

<sup>225</sup> Vgl. ebd. 152.

<sup>226</sup> Vgl. ebd. 146.

<sup>227</sup> Ebd. 146.

fotografieren. Dies trifft sich mit seiner, nach Patricia Morrisroe, beinahe "neurotischen" Sorge um Vollkommenheit und Furcht vor körperlichem Verfall.<sup>228</sup> Es ist naheliegend, dass ihm die perfektionierte Oberfläche dazu diene, dem Bild dasjenige zu entlocken, was ihn wirklich interessierte: Das Prinzip tödlichen Begehrens innerhalb dieser Schönheit und Perfektion. Der "perfekte Moment", oder wie Richard Howard es formuliert: der "stärkste Moment",<sup>229</sup> stellt bei Mapplethorpe demnach keinen Moment in der Zeit dar, sondern eher einen Moment in der Bildoberfläche – dann, wenn diese ihre verborgene Wirkung entfaltet. Diese andere Wirkung bezeichnete Mapplethorpe in Zusammenhang mit Blumen als *edge*. Im Deutschen bedeutet der Begriff sowohl "Kante" oder "Schneide" als auch "nervös" oder "unangenehm". Das englische *edge* vereint in gewisser Weise die verschiedenen Bedeutungen und trifft den Punkt in bestechender Weise:

"I think flowers have a certain edge. ... I don't know if 'nasty' is the right word - if you look at the picture of the orchid, to me it is a kind of scorpion - it has a sharp edge to it."<sup>230</sup>

Mapplethorpe näherte sich den pornographischen Sujets seiner früheren Werke mit derselben piktorialen Ästhetik, wie den späteren Blumenbildern. Damit dokumentierte er, dass sich das Prinzip des Ästhetischen im Grunde nicht vom Unästhetischen trennen lässt, dass die nostalgisch anmutende Schönheit nicht lediglich ein sentimentaler Rückblick auf historische Kunst bedeutet, sondern damit das Anrühige dieser Schönheit und des damit verbundenen Begehrens offengelegt wird. Der Aspekt des "edge" wird zum Störfaktor innerhalb der piktorialen Harmonie. Peter Schultz setzt Mapplethorpes Blumenbilder an das Ende einer klassischen Tradition homoerotischer Kunst und floraler Motive.<sup>231</sup> Er zitiert, wie Mapplethorpes Blumenbilder wiederholt mit männlichen Sexualorganen verglichen wurden, unter anderem 1988 bei Janet Kardon und Kay Larson in ihren Essays für den Katalog von *The Perfect Moment* oder bei Richard Howard im gleichen Jahr.<sup>232</sup> Vor allem wird dabei deutlich, wie Mapplethorpe die ästhetische Wirkung der Fotografie instrumentalisierte, um den anstössigen Gehalt zu verdichten.

Wenn man sich die Bemerkung des Künstlers ins Gedächtnis ruft, dass ihm die "Abbilder von Blumen" mehr vermitteln, als Blumen in Natura,<sup>233</sup> so veran-

---

<sup>228</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. U. a. 195/196. Ashbery, John. "Introduction". 5. In: *Pistils*. 1996. 5-7.

<sup>229</sup> Howard, Richard. 155. In: *Robert Mapplethorpe*, 1988. 152-159.

<sup>230</sup> Robert Mapplethorpe zitiert nach: Ashbery, John. "Introduction". 5. In: *Pistils*. 1996. 5-7.

<sup>231</sup> Schultz, Peter. "Robert Mapplethorpe's Flowers". In: *History of Photography*. Vol. 22, No. 1 (Spring 1998). 84-89.

<sup>232</sup> Kardon, Janet. *Robert Mapplethorpe. The Perfect Moment*. New York: Meriden-Stinehour Press, 1988. Marshall, Richard, Hrsg. *Robert Mapplethorpe*. Mit Texten von Richard Howard, Ingrid Sischy. (Kat.). New York: Whitney Museum of American Art, 1988.

<sup>233</sup> "I get something out of flowers that other people don't get...I love the pictures of flowers more than I love real flowers." Robert Mapplethorpe zitiert nach: Ashbery, John. "Introduction". 5. In: *Pistils*, 1996. 5-7.

schaulicht dies, dass es ihm weniger um das Motiv, als um die Wirkung der Fotografie ging. Darum, wie die Fotografie die Charakteristik von Blumen verändern kann. Der Kernpunkt liegt darin, dass er den obszönen Gehalt der Bilder mit einer gesteigerten Oberflächenästhetik zu unterstreichen wusste und damit erst zum Tragen brachte. Mapplethorpe begann 1986 seine Bilder auf möglichst monumentale Formate zu vergrössern. Bezüglich der Reaktionen beim Publikum gefiel ihm besonders, dass die grossformatigen Fotografien oft für Gemälde gehalten wurden:

"Ich finde ihr Gemälde wirklich gut! [...] dabei sprechen sie über ein Foto. Ich bin immer ein bisschen snobistisch, wenn es um Malerei im Gegensatz zu Fotografie geht - daher betrachte ich es auch als Kompliment, wenn sie es ein Gemälde nennen und ich weiss, dass es in Wahrheit ein Foto ist. Wenn man Bilder grösser macht, verleiht man ihnen mehr Macht."<sup>234</sup>

Mapplethorpe spricht hier seine weiter oben erwähnte Bemühung um den Kunststatus seiner Werke an. Wie gesagt entsprach er damit der Erwartungshaltung des Kunstmarktes. Die grossformatigen Einzelstücke der neuen Fotografengeneration während des Kunstbooms der 80er Jahre, der auch Cindy Sherman angehört, erzielten Preise, die bis dahin in der Fotokunst undenkbar gewesen waren.<sup>235</sup> Es fällt ausserdem auf, wie Mapplethorpe bewusst äussert, dass seine Fotografien Macht über den Betrachter ausüben könnten. Diese Möglichkeit der Einflussnahme faszinierte ihn besonders am Medium Fotografie. Auch darin zeigt sich, wie wenig Mapplethorpe daran lag, die ästhetisierende Wirkung der Fotografie zu hinterfragen, sondern wie er im Gegenteil versuchte, diese zu steigern, um die gesamte Wirkung der Fotografie zu entfalten. Das Betrachterauge sollte derart provoziert werden, bis die Aufnahme im Lacanschen Sinne zur "Blickfalle" werden konnte.

Wie weiter am Beispiel von Irving Penn beschrieben wurde, kann die perfektionierte Aufnahmetechnik in Verbindung mit der glatten Oberfläche des Fotopapiers dem Arrangement etwas eigentümlich Artifizielles verleihen. Mapplethorpe dramatisierte diese Ästhetik meiner Ansicht nach bewusst und bewirkte, dass die Objekte nicht mehr echt, sondern hyperreal, künstlich wirken. Einen solchen Effekt erzielte er beispielsweise auch bei der silbrigen, geschuppten Haut eines Fisches. Diesen fotografierte er auf einfachem ausgebreiteten Zeitungspapier, dessen nüchterne Buchstabenraster die schimmernde Haut des Tieres kontrastieren und den besonderen Reiz des Stillebens ausmachen. Durch die Betonung der reflektierenden Beschaffenheit der Fischhaut wirkt diese wie ein über der Zeitung schwebender Gegenstand. Anders formuliert: wie eine weitere, über die Zeitung gelegte Fotografie, ein Bild im Bild gewissermassen. Damit entsteht der Eindruck, die Fotografie wolle von Beginn an keinen realen Fisch zeigen, sondern im Gegenteil den Aspekt der Illusion akzentuieren. Die

---

<sup>234</sup> Robert Mapplethorpe in einem Gespräch mit Martin Axon. Zitiert nach: Morrisroe, 1996. 339.

<sup>235</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. 339.

Hervorhebung der Objekte durch die Beleuchtung und die perfektionierte Drucktechnik des *Platinum prints* verleiht diesen oftmals eine geheimnisvolle Luzidität, die sie besonders fragil oder unnatürlich erscheinen lässt – sozusagen wie leere Erscheinungen.<sup>236</sup>

Abb. 26

Damit wird ein weiterer Punkt des Fotografischen angesprochen: Dass die Fotografie wie jede Art von Repräsentation, Realitäten suggeriert, die so in der Wirklichkeit nicht existierten. Die Werbefotografie hat dies allerdings gerade zum Ziel: Dort sollen in der Regel ebenfalls Tatsachen vorgegeben werden, die eigentlich gar nicht bestehen. Das Auge des Betrachters soll durch eine verblüffende Dramatisierung des Produktes oder dessen Nutzens anhand rein visueller Mittel auf die Fotografie gelenkt werden. Besonders markant tritt die Ähnlichkeit zwischen Werbeästhetik und Motiven der Tafelmalerei wie erwähnt bei Penn hervor. Am Ende des ersten Teils dieser Arbeit wurde darauf verwiesen, wie Rosalind Krauss in dessen künstlerisch ambitionierten Platinabzügen dieselbe fotografische Ästhetik wiedererkennt, die auch in seinen Werbeaufnahmen wirkt.<sup>237</sup>

Penns Platinabzüge der 1980er Jahre rufen ebenfalls die Werke der Piktorialisten ins Gedächtnis. Im Unterschied zu Mapplethorpe greift er aber weniger auf die Tradition piktorialer Fotografie zurück, sondern entstammt selbst dieser Epoche. Der 1917 geborene Amerikaner hatte 1936 ein Designstudium an der *Philadelphia Museum School of Industrial Art* abgeschlossen und seit 1937 als Werbedesigner gearbeitet, bevor er 1943 seine fortwährende Mitarbeit bei der amerikanischen Ausgabe der Zeitschrift *Vogue* begann. In den 40er Jahren entstanden bereits Stillleben mit Lebensmitteln, wie das mit dem Titel *New York Still Life*, mit denen Penn eine auf die Piktorialisten zurückgehende, altmeisterliche Präsentation in die Werbefotografie einfließen liess. In Penns Fotografien zeigt sich, wie stark in der Werbefotografie die formal-piktoriale Ästhetik der klassischen Kunstfotografie nachwirkt. Das Stillleben erschien als *Editorial Photograph* zu einem Artikel mit Rezepten für eine Sommerparty. Die einzelnen Elemente, die zu einer solchen Party gehören – Früchte, Teller, Tassen, Wein, Eier und Schinken – inszenierte Penn als Tafelstillleben auf einer Tischplatte. Die Anlehnung an die Tafelmalerei wird überdies in der barocken, eine zufällige Anordnung der Dinge simulierenden Komposition deutlich.

Abb. 27

---

<sup>236</sup> Das gleiche gilt für Mapplethorpes Behandlung menschlicher Haut. Er tendiert dazu, der Haut anhand der Fotografie die glatte Oberfläche von Marmor oder einer Spiegelfläche zu verleihen. Beispielsweise verwandelte er 1987 die Fürstin von Thurn und Taxis in eine magische, madonnengleiche Lichtgestalt. Ihr Antlitz hatte er für die Porträtaufnahme derart ausgeleuchtet, dass es in der Fotografie durch ein überirdisches weissblendendes Licht nahezu durchsichtig erscheint. Das streng zurückgekämmte Haar, das sich im Schwarz des Hintergrundes auflöst sowie die geschlossenen Augen und Lippen lassen das Antlitz so perfekt erscheinen wie die Perlen des Colliers, das die Fürstin um den Hals trägt. Das Porträt hebt den Unterschied zwischen realer und künstlicher Oberfläche, Abbild und Erscheinung auf.

<sup>237</sup> Vgl. Kap. 2 b).

Diese Art der Präsentation lässt sich durch Penns gesamte Stilleben beobachten, so auch in den von Krauss erwähnten *Clinique*-Anzeigen und anderen Auftragsarbeiten. In der Regel stehen die Produkte auf einer weissen Fläche, die ihre Formen sanft spiegelt. Die auf den ersten Blick unkontrolliert aufeinander gestapelten Objekte folgen jedoch präzisen Kompositionsregeln. Wie die Lebensmittel im Tafelstilleben sind die Kosmetikprodukte in eine nur scheinbar alltägliche Situation – im Falle der *Clinique*-Produkte eine Badezimmeratmosphäre – eingebunden, indem Penn die Dosen und Flaschen neben Zahnbürsten, ausgequetschten Tuben, Haarbürsten oder einem spritzenden Wasserstrahl in Szene setzt. Die Verpackungen sind auffallend schlicht und der sachliche Schriftzug unterstreicht das puristische Design. Jürgen Müller bemerkt in einem Essay zu Penns Stilleben die Reinheit dieser Bilder.<sup>238</sup> Der Begriff "Reinheit" trifft am unmissverständlichsten das glatte, unifarbene Äussere der Flaschen und Tuben aus Glas und Plastik. Und ein Wasserstrahl oder schimmernde Wasserperlen unterstreichen die appetitliche "Frische". Die bis zur Sterilität überzeichnete Sauberkeit der Produkte ergibt in den Anzeigen einen eigenwilligen Kontrast zur barock angehauchten Inszenierung, sticht aber dadurch umso mehr als Sinnbild für die Absicht der Anzeigen ins Auge.

Abb. 28

Die Aufnahmen der drei *Platin Print* Serien, die zwischen 1972 und 1980 entstanden sind, präsentieren sich in durchaus vergleichbarer Weise. Wie im zweiten Kapitel erwähnt, erinnern diese späten *Fine Prints* aufgrund ihres Formats und des Aufbaus an die Auftragsarbeiten für die Kosmetiklinie. Die Fotografien zeigen Stilleben, in denen sich Penn auf explizit "arme" Materialien wie Zigarettensammel oder Strassenabfall und Knochen konzentriert.<sup>239</sup> Mit dem Motiv des Totenschädels, das in der späteren Serie von 1986 mit Tierschädeln seine Fortsetzung findet, lehnt sich Penn aber an das klassische *Memento mori*-Motiv an und verweist damit nachdrücklicher auf die Tafelmalerei. Weiter benutzt er mit der Platindrucktechnik ein sehr aufwendiges Edeldruckverfahren, worin Krauss den künstlerischen Anspruch erkennt, die Aufnahmen von seinen Auftragsarbeiten abzugrenzen. Gleichzeitig fliesst durch den Direktdruck aber auch der indexikalische Aspekt mit ein, dem Vorgehen mit der *Camera Obscura* ähnlich.

---

<sup>238</sup> Vgl. Müller, Jürgen. "Inside Photography. Anmerkungen zu den Stilleben Irving Penns". 90. In: Eskildsen, Ute, Hrsg. *Irving Penn. Objects for the Printed Page*. Essen: Museum Folkwang, 2001. 80-96.

<sup>239</sup> Jürgen Müller erkennt in diesen späteren Stilleben auch einen gewissen ironischen Zug. Überdies sieht er in den wie zufällig zusammengeworfenen Zigarettensammel einen Versuch, der formalen Bildkonstruktion zu entkommen, indem sich die Gegenstände in ihrer instabilen Anhäufung zu einem unbeabsichtigten Formgefüge verdichten, das von den Objekten selbst ausgeht und eine planmässige Konzeption ausschliesst. Müller verweist dabei auf frühe, bis zu einem gewissen Grad surrealistisch beeinflusste Fotografien Penns. Beispielsweise ausschnittshafte Bilder der von Schmutz bedeckten Wasseroberfläche in den Kanälen Venedigs. Der Versuch, eine planmässige Konzeption zu umgehen, mag sich andeuten, doch wiegt das piktoriale Element deutlich stärker. Müller, Jürgen. *Inside Photography. Anmerkungen zu den Stilleben Irving Penns*. 86 und 95/96. In: Eskildsen, Ute, 2001. 80-96.



Angeichts Penns langjähriger Auseinandersetzung mit piktorialer Ästhetik und Werbefotografie und seiner kontinuierlichen Verknüpfung beider Prinzipien fällt es allerdings schwer zu glauben, dass er die Ansprüche der Werbeästhetik bewusst vermeiden wollte, wie Krauss annimmt.<sup>240</sup> Vielmehr stellt Penn gezielt ein *Pastiche* aus Werbefotografie, piktorialer Fotografie und Tafelmalerei her. Die Strategie des *Pastiche* ist nämlich andererseits auch der Werbe- und Modefotografie keineswegs fremd. Bezüglich der 1980er und 90er Jahre spricht man allgemein von einem "Kunstboom". Museen erzielten mit gross angelegten Ausstellungen Alter Meister und Werken der Klassischen Moderne gewaltige Erfolge. Davon blieben auch Design-Künstler der Werbebranche nicht unberührt. Das *Vogue*-Magazin trat in den 80er Jahren durch Modeaufnahmen hervor, welche die Werke bekannter Maler imitierten.<sup>241</sup> Die Ironie liegt also in der Umkehr: "Arme" Materialien werden lediglich durch die verfeinerte Drucktechnik zur Kunst stilisiert, wobei alles reine Oberfläche bleibt – Simulakren ohne Original.

Penn liess das Bild in Abb. 12 in monochromem Schwarzweiss. Zusammen mit der samtigen Oberfläche des Platindruckes erhalten die Objekte dadurch etwas schemenhaft Brüchiges und scheinen, ähnlich wie bei Mapplethorpe, weniger reale Gegenstände darzustellen, als vielmehr "leere Hüllen". Auch behielt Penn den charakteristisch weissen, klinisch rein wirkenden Hintergrund bei und drängte die Objekte schon fast plakativ an den unteren Bildrand. Dabei erzielt das von Krauss bemerkte "Nachwirken" der Werbeanzeigen eine zusätzlich Betonung der Künstlichkeit und des Eindrucks einer Illusion. Es ist diese durch das strahlende Weiss erzeugte, eigenartige Künstlichkeit, die dem Werk die piktoriale Atmosphäre raubt. Ähnlich wie bei Mapplethorpe, aber weniger aggressiv.

### b) DIE VERBINDUNG VON VANITAS, ILLUSION UND SCHEIN

#### Abigail O'Brien und Olivier Richon – Fotografierte Vanitasstillleben

Die stechende Farbigekeit der späteren Werke Mapplethorpes oder der Werbefotografien Penns findet sich bei einer jüngeren Generation in den 1990er Jahren wieder. Eine gesteigerte Form akzentuierter Künstlichkeit ist die Verbindung von Hochglanzästhetik mit dem Genre historischer Küchenstillleben bei der irischen Künstlerin *Abigail O'Brien*. Die Bilder sind Teil einer Serie mit dem Titel *Kitchen Pieces* aus dem Jahr 1998, in der die Fotografin Gemüse, Fleisch oder ganze Tierleiber auf der tiefschwarzen Oberseite einer Küchentheke arrangierte. Dabei

---

<sup>240</sup> Krauss, Rosalind. *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale*. 275. In: Amelunxen, 2000. 260-277.

<sup>241</sup> Vgl. auch Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 104 ff.

glänzt die Einrichtung aus lindgrünen Schubladen mit Chromaufsätzen, einer Chromstange mit metallinem Kochbesteck und einer lackschwarzen Tischplatte auffallend stark. Alles wirkt überzeichnet, synthetisch und wie mit einem Hochglanzlack überzogen, insbesondere durch die grelle Farbgebung der Objekte. Man fühlt sich einerseits unweigerlich an die altmeisterliche Technik der Lasurmalerei erinnert, andererseits evozieren die übertriebenen Lichtreflexe den Eindruck von Plastik.

Abb. 29

Die auf der Theke ausgelegten Waren scheinen aufgrund der Ausleuchtung auf den ersten Blick vor dem dunklen Hintergrund im leeren Raum zu schweben, als wären sie an einer Schnur aufgehängt. Ihr Glanz steigert im Gegensatz zum dunklen Raum den dreidimensionalen *Trompe l'œil*-Effekt und die aggressive Präsenz der grell beleuchteten "Ware". In der spezifischen Inszenierung als Küchenstück wird der direkte Verweis auf die illusionistische Barockmalerei erkennbar und wie bei Mapplethorpe erinnert ein toter Fasan an den in den Jagdstillleben enthaltenen *Memento mori*-Gedanken.

Bemerkenswert ist die Leere der Bilder. Eine der Aufnahmen mit drei im Halbkreis angeordneten Gemüsesorten erinnert an ein spanisches Früchtestillleben von Juan Sánchez-Cotán aus dem Jahr 1602. Dieser präsentierte in seinen Gemälden alltägliche Gemüsesorten in einer Form, die der Darbietung auf Marktständen ähnlich ist. Im Gegensatz zu der Objektfülle niederländischer Stillleben fällt hier die betonte Nüchternheit als Folge materiellen Mangels ins Auge.<sup>242</sup> O'Brien übernahm diese Einfachheit und präsentierte die Lebensmittel auch farblich in vergleichbarer Weise. Sie ersetzte das Rot der aufgeschnittenen Melone in Sánchez-Cotáns Gemälde durch eine – ähnlich wie Mapplethorpes Äpfel – rot leuchtende Peperoni. Doch dient ihr die Leere der Bildfläche in erster Linie zur Akzentuierung der Gegenstände, die in ihrer betonten Künstlichkeit illusionistisch wirken.

Abb. 30

O'Brien bringt zum Ausdruck, dass beide, die Illusionsmalerei und die Fotografie, im Grunde Repräsentationstechniken der Täuschung und Illusion darstellen. Gleichzeitig evoziert sie eine Ästhetik, die eine Bedeutung ausserhalb der sichtbaren Realität suggeriert, nämlich dass das im Bild Dargestellte nicht der Realität entspricht. Das *Pastiche* ist der historische Bezug, wobei aber die Wirkungsebenen des *Illusionismus* und der *Oberflächenästhetik* das eigentliche Ziel der Dekonstruktion sind und nicht das Motiv.

Derselben Mechanismen bediente sich Ende der 1980er Jahre der in London lebende Künstler und Fototheoretiker *Olivier Richon*. Auch seine Aufnahmen erinnern hinsichtlich des Lichts und ihrer betont artifiziellen Farbigkeit an altmeisterliche Tableaux. Auch er verbindet barocke *Trompe l'œil*-Stillleben mit

---

<sup>242</sup> In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war Sánchez-Cotáns Heimatstadt Toledo von einem wirtschaftlichen Niedergang betroffen. Vgl. Held, Jutta. Verzicht und Zeremoniell – Zu den Stillleben von Sánchez-Cotán und van der Hamen. In: *Stilleben in Europa*. (Kat.). Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. 1979. 380-390.

betont klassizistischer Leere: in karger Umgebung werden nur wenige Einzelobjekte auf einem Tisch arrangiert. Wichtig sind jedoch nicht die "stilistischen" Aspekte, sondern die oberflächenillusionistische Wiedergabe der Objekte. Ein Beispiel aus der Serie *A Devouring Eye* zeigt die eine Hälfte eines weiss gedeckten Tisches mit kunstvoll ausgelegten Gegenständen, die in ihrer Symbolik auf Essen, Erotik, Wissenschaft und *Vanitas* verweisen.<sup>243</sup> Ein silberner Teller mit geöffneten Austern ragt über die vordere Tischkante, daneben liegen ein Messer und eine halb geschälte Zitrone. Die monochrome Farbgebung entspricht der schlichten Auslage. Sie wird nur von der gelb leuchtenden Zitrone durchbrochen und dem gelblich schimmernden Inneren der Austern. Ansonsten beherrschen übertrieben scharfe Konturen und glänzende Oberflächen das Bild. Die Gegenstände sind so von einander isoliert, dass jedes Objekt für sich stark als Oberfläche wirkt. Die über Möbelkanten ragenden Gegenstände waren auch ein beliebtes Stilmittel in der niederländischen Barockmalerei, das von vielen Malern zur absoluten Meisterschaft entwickelt wurde, um den illusionistischen *Trompe l'œil*-Effekt im Bild zu verstärken.<sup>244</sup> In diesen Kontext gehört ebenfalls das umgestürzte Glas, dessen fotografisches Pendant Richon im Bildhintergrund auf dem Deckel eines Typographie-Buches darstellte.

Abb. 31

In einer weiteren Serie mit dem Titel *After D. L.* verwendete Richon für die sieben Tafelstillleben betont einfache, "niedere" Objekte. Er wählte nach eigenen Aussagen Gemüse, das "unterhalb der Erdoberfläche" wächst und Tiere, "die unterhalb der Meeresoberfläche" leben.<sup>245</sup> Diese drapierte er auf edlem schwarzem Samt, den er auf einen Kaminsims gelegt hatte und liess damit die Objekte durch die besondere Präsentation und glänzende Bildoberfläche hoch ästhetisch erscheinen. Überdies fügte er den Bildern Inschriften mit den Namen von Philosophen der kynischen Schule bei, die durch ein betont einfaches Dasein und weitgehende Bedürfnislosigkeit innere Unabhängigkeit hatten erlangen wollen.<sup>246</sup> Die Verbindung von Text und Bild ist ein bei Richon wiederholt auftretendes Phänomen. Nach seinen eigenen Aussagen ist seine Absicht dabei allerdings weniger symbolischer als eher visueller Natur. Er möchte eine Spannung zwischen der Text- und der Bildebene erzeugen, um die Bedeutung des Bildes zu

---

<sup>243</sup> "With Oysters". Aus der Serie: *A Devouring Eye*, 1989. 8-teilig, je 82x96 cm bzw. 96x82 cm.

<sup>244</sup> Vgl. Abschnitt a) dieses Kapitels.

<sup>245</sup> Richon, Olivier. "Sinneseindrücke". In: Ders. *After D. L.*. Edition Camera Austria, 1995.

<sup>246</sup> Nach Hans Joachim Störig handelt es sich bei der kynischen Schule weniger um eine Schule, als um "eine Reihe von eigenwilligen Persönlichkeiten von der Zeit Platons bis weit in die Römerzeit. Ihr Schlüsselwort ist *Bedürfnislosigkeit*. Die Kyniker übten keinen Beruf aus, waren daher arm, wogegen sie aber ebenso gleichgültig waren wie gegen alle übrigen landläufigen Werte, zum Beispiel auch gegen die Vaterlandsliebe. [...] Sie verschmähten Kunst, Wissenschaft und begriffliche Spekulation. [...] Wie später Schopenhauer sagten sie, dass es beim Menschen nicht darauf ankomme, was er *hat* [...], sondern darauf, was er *ist*, was ihm geistig zu eigen ist. Der berühmteste Kyniker war *Diogenes* von Sinope, Zeitgenosse Alexanders des Grossen. [...] [Das Wort "zynisch"] erinnert an die Derbheit und Schamlosigkeit, mit der die Kyniker in ihren Reden an die Mitbürger, welche für sie in die zwei Klassen der Weisen und der Toren zerfielen, diesen ins Gewissen redeten." Störig, Hans Joachim. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992. 188-189.

verschleiern.<sup>247</sup> Damit rückt der Künstler die rein optische Wirkung der Fotografie in den Vordergrund.

Richon ist ein Analytiker, der auf experimentelle Weise allegorische Darstellungen konstruiert und sein eigenes Werk reflektiert. Dabei spricht er viele Aspekte an, die auch für die anderen, innerhalb vorliegender Arbeit untersuchten Werke relevant sind. Wenn er seine Arbeiten als "Allegorien von Allegorien" bezeichnet, bezieht er sich auf eine entschieden postmoderne Betrachtung der Allegorie als Zeichen, das sich vom eindeutig festgelegten Symbol oder Sinnbild unterscheidet.<sup>248</sup> Aus seiner Sicht verfügt die Allegorie im Gegensatz zum Symbol immer über zunächst nicht erkennbare, verborgene Bedeutungsebenen. Richon verknüpft damit die ästhetischen Mittel zur Betonung und Isolierung des Objektes mit einer semiologischen Absicht. Es gehe ihm vor allem um "die Idee der Verfremdung einer gewohnten Ästhetik und der Zerstörung eines Systems, um zu einer anderen Wahrnehmung zu animieren".<sup>249</sup> Hiermit spricht er einen zentralen Punkt an: Die Dekonstruktion gewohnter ästhetischer Mechanismen erfolgt in erster Linie durch eine "Störung" in Form von Verfremdung und Veränderung sowie als Kombination ungewohnter Kontraste. Richon und Penn setzen diese Kontrastierung anhand niederer Materialien und überhöhter Ästhetik um. Zu diesen Verfremdungsstrategien zählt auch die gezielte Überzeichnung und Übertreibung, wie bei Mapplethorpe und O'Brien.

Die "Störung" betrifft überdies die Rezeption des Mediums Fotografie. So reflektierte Richon den Zusammenhang von Repräsentation und Illusion in illusionistischer Malerei und Fotografie:

"Für mich ist die Malerei ein bestimmter Teil eines Systems der Repräsentation, das auf der Idee und Methode der Mimesis beruht. Die Fotografie stellt eine gute Möglichkeit dar, sich darauf zu beziehen, denn sie ist ein Medium, dass sich mit Illusion und Mimesis beschäftigt."<sup>250</sup>

Richon bezieht in diesem Zitat seine Wahrnehmung des fotografischen Mediums auf die Malerei. Den Eindruck von Illusion und Künstlichkeit pointierte er in der Imitation barocker Prunkstillleben mit einem weiteren Kniff: Er betonte, dass es sich bei den von Menschenhand geschaffenen Objekten in den Stillleben durchwegs um Kopien, um Imitate aus billigen Materialien handelt. Allein die ästhetisierte Präsentation verleihe ihnen Glanz und liesse sie für den Betrachter anspruchsvoll und begehrenswert erscheinen. Richon verstärkt also den Effekt der

---

<sup>247</sup> Vor allem in älteren Arbeiten setzte er Texte gezielt dazu ein, "die Arbeiten durch den Widerspruch von Wort und Bild uneindeutiger zu machen", womit er die kennzeichnende postmoderne Heterogenität der Bedeutungsebenen akzentuiert. Aus einem Gespräch mit Rainer Metzger. Metzger, Rainer. "Olivier Richon: Die Allegorie der Allegorie". (Gespräche mit Künstlern). In: *Kunstforum international. Kunst Geschichte Kunst*. Bd. 123. (1993). 264 ff.

<sup>248</sup> Zitat Olivier Richon. In: Metzger, 1993. 264.

<sup>249</sup> Vgl. ebd. 264 ff.

<sup>250</sup> Zitat Olivier Richon. In: ebd. 269.

Augentäuschung, indem er die Vorlagen für die Abbildungen bereits als eine Täuschung entlarvt. Realität und Schein klaffen im Bild weit auseinander und jenseits des Scheins ist schliesslich, in Anlehnung an Lacan, die *Leere* angesiedelt:

"It relies upon a negative use of perspective which absorbs and annihilates representation. The image becomes nothing more – but this is still enormous – than the presence of an absence. The fullness of the images is emptied of its imagined substance; the image becomes nothing and this nothing is to be filled with other images. Like Saturn devouring children, the *trompe l'œil* swallows everything, repeatedly."<sup>251</sup>

Mit der Bemerkung, die Augentäuschung verschlucke alles gierig, wie Saturn, der seine Kinder verschlang, veranschaulicht Richon, dass das *Verschlingende Auge* – so der Titel der Serie, in welcher der Künstler seine *Trompe l'œil* Fotografien zusammenfasst – der böse Blick im *Bild*, also das Bild selbst ist. Im "verschlingenden" Bild wird das Auge und das Begehren des Betrachters gefangen aber nicht befriedigt, denn er begegnet lediglich einer Illusion mit einem unendlichen Abgrund dahinter, der Leere. Es ist einerseits das Auge, das sich in seinem Begehren das Bild einverleibt, andererseits aber das Bild selbst, d. h. der Ursprung des Bildes, das Objektiv der Kamera oder die *Camera Obscura*, die das Auge gefangen nimmt:

"Der Titel, ein verschlingendes Auge, erinnert an die symbolische Verbindung von Sehen und Essen. Einen Text zu lesen und ein Bild anzuschauen, ist eine Form, sie sich einzuverleiben – Objekte werden vom Auge, einem Organ nicht unähnlich dem Mund, aufgenommen, verschlungen. (...) So ist die Camera Obscura nicht bloss eine Dunkelkammer, wo Bilder gemacht und verändert werden. Sie ist genauso ein Esszimmer, eine Verdauungsröhre, die das Reale absorbiert, um es in Repräsentation zu verwandeln."<sup>252</sup>

Die Begriffe Schein und Leere rufen den Vorhang der Zeuxis-Parabel ins Gedächtnis. Richon verwendet das Motiv des Vorhangs öfters in Anlehnung an den zur Seite geschobenen Vorhang in der klassischen Tafelmalerei. Aus niederländischen Galerien-Darstellungen des 17. Jahrhunderts weiss man, dass Gemälde vielfach mit einem realen Vorhang verhüllt wurden, um deren Wert zu steigern. Dabei wiederholt sich der Aspekt der Illusion – wird der Vorhang zurückgeschoben, wird lediglich ein Abbild der Realität freigegeben. In der Fotografie *With Parrot* verdeckt ein vor das Gemälde zweier Figuren gehängtes gelbes Tuch die Gesichter. Man wünscht, es wie einen Vorhang zurückschieben, doch trifft man nur auf die glatte Oberfläche der Fotografie. Richon gelingt es hier, in der Kombination einer Gemäldeoberfläche mit dem dominanten gelben Tuch eine Art *Trompe l'œil*-Effekt zu erzielen. Der Vorhang taucht auch in einer Serie Richons auf, die den Titel *Imitatio Sapiens* trägt. Dieses Wortspiel deutet ein weiteres Mal darauf hin, was sich jenseits des Vorhanges verbirgt: Der *Homo Sapiens* wird zur *Imitatio Sapiens* – zur "wissenden Imitation".

---

<sup>251</sup> Vgl. Olivier Richon in Camera Austria. 114. Zitiert nach: Newman, Michael. *Mimesis and Abjection in Recent Photoworks*. 118. In: Benjamin/Osborne, 1991. 111-129.

<sup>252</sup> Zitat Olivier Richon. In: Stahel, Urs; Heller, Martin, Hrsg. *Wichtige Bilder*, 1990. 83.

Abb. 32; Abb. 33

In einem Gespräch mit Rainer Metzger über eine Arbeit mit dem Titel *Vanitas* verweist Richon weiter auf eine der ursprünglichen Bedeutungen dieses Begriffes: Die *Leere*.<sup>253</sup>

"Ich denke, Leere hat in gewissem Sinne etwas Reizvolles. Sie schafft einen leichten Zugang zum Bild. Als Entsprechung findet man auf einer meiner Arbeiten zwei schwebende Seifenblasen. Auch darin kann man die Idee der Leichtigkeit, der Leere und des Ephemereren erkennen."<sup>254</sup>

Bezeichnend ist, dass er den Begriff *Vanitas* aus der Symbolik der Vergänglichkeit herauslöst. Richon benutzt die historischen Motive und ästhetischen Elemente aus der Malerei, um einerseits die Gegenwart bzw. das Medium Fotografie zu kommentieren, andererseits um einzelne Aspekte historischer Malerei aus der Sicht der Fotografie neu zu interpretieren, wie beispielsweise die Verknüpfung der *Vanitas*-Idee mit illusionistischer *Trompe l'œil*-Malerei. Die untersuchten Beispiele zeigen aber eine vergleichbar starke Gewichtung der Faktoren Schein und Leere. Der Zusammenhang zwischen *Vanitas*-Stilleben und Illusionsmalerei fasziniert besonders. Um nun die Verknüpfung des trügerischen Scheins mit dem ästhetischen Element der Illusionsmalerei als historisches Phänomen zu veranschaulichen, werden im folgenden Abschnitt die unterschiedlichen Bedeutungen des *Vanitas*-Begriffes und seine visuelle Umsetzung im illusionistischen Stilleben beleuchtet.

### Exkurs: Der Begriff Vanitas – Schein und Vergänglichkeit

Es bleibt fraglich, in wieweit Gegenwartskünstler, die Motive aus *Vanitas*-Stilleben aufgreifen, überhaupt genaue Kenntnisse von der Bedeutung dieses Begriffes besitzen. Sicher ist aber, dass sich diese Künstler für die historischen Vorbilder als bestimmte Repräsentationstypen und deren Wirkung auf den heutigen Betrachter interessieren. Die ursprüngliche Symbolik spielt dabei kaum eine Rolle. Zu bedenken ist auch, dass im englischen Sprachgebrauch die Sinn- und Wortverwandtschaft von *Vanitas* und *Vanity* (Eitelkeit) naheliegender ist, als beispielsweise *Vanitas* und *transitoriness* (Vergänglichkeit). Die nach den barocken Vorlagen imitierte "Morbidity" einzelner Werke sticht zwar ins Auge – Peter Weiermair vergleicht Nobuyoshi Arakis Fotografien mit einem *Vanitas*-Stilleben und Germano Celant erkennt in Joel-Peter Witkins Stilleben eine Auseinandersetzung mit dem Tod<sup>255</sup> – doch wird sie jeweils mit einer betonten Ästhetik oder den glänzenden Oberflächen, die an die Prunkstilleben der

---

<sup>253</sup> Vgl. ebd. 265.

<sup>254</sup> Zitat Olivier Richon. In: ebd. 265.

<sup>255</sup> Vgl. Weiermair, Peter. "Araki - Ein Henry Miller der Fotografie". 11. In: *Araki, Nobuyoshi. Shikijyo. Sexual Desire*. 1996. 10-12. Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. 34.

Niederländer erinnern, verknüpft.<sup>256</sup> Fasziniert zeigen sich die Fotokünstler von der in den Gemälden vorgefundenen Art der Wiedergabe: Von der Verwandtschaft zwischen Fotografie und oberflächenillusionistischer Malerei, vom Antagonismus Sein – Schein in der Augentäuschung und von dem inszenierten Charakter der Motive im Stillleben.

Die wörtliche Übersetzung des lateinischen Begriffes *Vanitas* lautet: "Nichtigkeit", "Schein" und "Eitelkeit".<sup>257</sup> Der Vergänglichkeitsgedanke ist in der ursprünglichen Übersetzung aus dem Lateinischen noch nicht enthalten. Wilfried Skreiner erwähnt zwar in seiner Untersuchung zu Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen, dass der Aspekt der Vergänglichkeit bereits in der antiken Literatur Teil des Verständnisses von *Vanitas* war. Dies gilt jedoch erst für die Zeit Plutarchs. Der eigentliche Wortsinn zielte in der Antike mehr auf die Leere, die Nichtigkeit und das Prahlerische.<sup>258</sup> Auch verband die antike Dichtung die Idee der Vergänglichkeit mit ausgesprochen hedonistischem Empfinden: Die Eitelkeit und der Gedanke an die Hinfälligkeit des menschlichen Körpers ermunterten den Geist zum vollen Genuss des Lebens.<sup>259</sup>

Erst in der Bibel wurde der Begriff im Sinne der christlichen Weltanschauung neu geprägt. An den bekannten und immer wieder zitierten Vers des Predigers Salomo (Eccle. 1,2): "o Eitelkeit über Eitelkeit, alles ist Eitelkeit" schliesst sich im Buch Ecclesiastes ein ganzer Katalog dessen an, was eitel ist. An zahlreichen weiteren Stellen der Heiligen Schrift wird die Vergänglichkeit des irdischen Daseins beschrieben.<sup>260</sup> Die Bibel schildert also *Vanitas* und *Vergänglichkeit* als eng verwandt. In einer beachtlichen Anzahl von Textstellen wird das menschliche Leben metaphorisch als kurzes Aufblühen und rascher Verfall, wie bei Blumen oder Gras, beschrieben.<sup>261</sup> Weiter wird das schnelle Vergehen eines Menschen mit

---

<sup>256</sup> Neben Mapplethorpe, Penn und Richon fotografierte auch Cindy Shermans Fotografien verfallende Lebensmittel und Totenschädel aus Plastik. Nobuyoshi Araki welkende Blumen und Joel-Peter Witkin und Rosamund Purcell verwenden Tierkadaver oder gar Leichenteile in ihren Stillleben.

<sup>257</sup> **vanitas**, atis, f (*vanus*), die Leere, im Gegensatz zur Wirklichkeit, I) im allg.: a) der leere Schein, die Gehaltlosigkeit, die Gehaltlosigkeit, Unwahrheit, (...) – b) der nichtige Erfolg, der Misserfolg, das Misslingen, die Vergeblichkeit (...) – II) insbes., die Lügenhaftigkeit, Windbeutelei, Prahlerie, das eitle Vorgeben, nichtige Treiben (...). Vgl. Georges, Karl Ernst, Hrsg. *Ausführliches Lateinisch - Deutsches Handwörterbuch*. Basel: Benno Schwabe & Co., 1962.

<sup>258</sup> Vgl. Skreiner. 1963. 16. Es besteht eine umfängliche Bibliographie zu einzelnen Aspekten der *Vanitas*-Thematik, vor allem in holländischen Stillleben, bis anhin existiert aber leider noch keine gesamthafte wissenschaftliche Bearbeitung. Den Versuch einer ausführlichen Begriffsklärung unternahm 1963 Wilfried August Skreiner in seiner Dissertation über *Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei*. 15 ff. Doch auch hier ist das zitierte Quellenmaterial noch sehr dürftig.

<sup>259</sup> Vgl. Bialostocki. 1981. 270.

<sup>260</sup> Vgl. im Buch Ecclesiastes, Job und den Psalmen.

<sup>261</sup> Es sind dies u.a. Psalm 36(37),2; 89(90),6-7; 102(103),15-16; Job 14,1-2; Is. 40,6-7; 51,12; Eccli. 14,18; Jak. 1,10; 1.Petri 1,24. Vgl. Skreiner 1963. S.21

flüchtigem Hauch und Rauch verglichen,<sup>262</sup> mit einem Schatten, der vorüberhuscht,<sup>263</sup> mit Staub, aus dem der Mensch geformt ist und zu dem er wieder werden wird,<sup>264</sup> und mit dem Kerzendocht, der verlöscht.<sup>265</sup> Die christliche Auslegung der *Vanitas*-Idee schliesst die Vergänglichkeit und Sterblichkeit des Menschen ein und verbindet sie später, im Mittelalter, mit dem Gedanken des *Memento mori*, der Mahnung an den Tod.<sup>266</sup>

Mit der Vorstellung einer, im Gegensatz zum Iridischen, ewig dauernden göttlichen Ordnung und Zeit, liessen sich damals die vergänglichen Weltgüter noch weiter entwerten.<sup>267</sup> Aufgrund dieser Vorstellung wurden auch die "üblicherweise höchstgestellten Kulturgüter" als unvollkommen und schuldhaft betrachtet. Denn nicht nur das vordergründig Wertlose oder Schlechte war von Verfall und Tod betroffen. Das mit Schuld behaftete Begehren irdischer Schönheit und luxuriöser Güter lieferte der *Vanitas*-Darstellung ihre moralische Komponente. Hervorzuheben ist, dass damit das Element des *Begehrens* schöner Dinge in die Visualisierung des *Vanitas*-Gedankens mit einbezogen wurde. Die visuelle Umsetzung sollte das Verlangen des Betrachters steigern, daher wurden körperliche Schönheit und wertvolle Waren möglichst begehrenswert dargestellt.

Roy Brian Sonnema sieht dementsprechend in den sogenannten "Nischenstillleben" der Renaissancemalerei, in denen schöne Objekte mit den Sinnbildern des Todes konfrontiert wurden, die eigentlichen Vorläufer für die späteren barocken *Vanitas*-

---

<sup>262</sup> Psalm 36(37),20; 67(68),3; 101(102),4; 143(144),4; Job 7,7; 8,9; Jak. 4,15. Vgl. ebd.

<sup>263</sup> Psalm 143(144),4; Jo 8,9; 14,1. Vgl. ebd.

<sup>264</sup> Psalm 102(103),14; Job 10,9. Vgl. ebd.

<sup>265</sup> Is. 43,17. Vgl. ebd. Die sprachliche Wurzel des biblischen *vanitas* ist das hebräische „*hebél*“ (hebr.: Ausdünstung, Dampf; syr.: Hauch, Nichtigkeit; spätägypt.: Wind) das in der Vulgata mit *vanitas* wiedergegeben wurde. Vgl. Skreiner. 16. Anm. 2)

<sup>266</sup> Diese Verknüpfung der Bedeutungsebenen führte zu unterschiedlichen Anwendungen des Gedankens in Kunst und Literatur. Mittelalterliche *Vanitas*-Darstellungen in Literatur und Kunst orientierten sich am Vorbild der Heiligen Schrift und brachten den Vergänglichkeitsbezug mit ein. Sie führten dem Betrachter die irdischen Eitelkeiten vor Augen, um ihm in weitgehend moralisierender Absicht, die Nichtigkeit, Hinfälligkeit und Flüchtigkeit der menschlichen Existenz im Angesicht göttlicher Wahrhaftigkeit und Ewigkeit offenzulegen. Die ersten visuellen Schilderungen erfolgten im Zuge der mittelalterlichen Verherrlichung des Jenseits und des Todes, zunächst vorwiegend als Mahnung an den leiblichen Tod, als *Memento mori*, oder allegorisch bzw. symbolisch. Solche spätmittelalterliche *Memento mori*-Darstellungen waren Vorbilder späterer *Vanitas*-Bilder. In diesen Darstellungen zeigt sich bereits die nahezu selbstverständliche Verknüpfung des *Memento mori* mit dem *Vanitas*-Motiv, der Eitelkeit irdischen Daseins. Vor allem der Totenschädel und die Gegenüberstellung von Sinnbildern des Lebens und des Todes nimmt dann in den klassischen *Vanitas*-Stillleben die zentrale Position ein.

<sup>267</sup> Nach dem Soziologen Max Weber stand für das mittelalterliche Denken "die absolute Unvollkommenheit dieser Welt" fest. Denn nur diese Unvollkommenheit lieferte für die "Vergänglichkeit des Irdischen" eine taugliche Begründung. Vgl. Weber, Max. *Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen*. Mit einer Einleitung von Eduard Baumgartner. Hrsg: Johannes Winckelmann. Stuttgart: Kröner, 1992 (6. Auflage). 477/478.



Stilleben.<sup>268</sup> Von Bedeutung ist, dass die Gegenstände in den Nischenstilleben in ihrer realistischen Wiedergabe erstmals zu Augentäuschungen führten. Solche Stilleben wurden in der Regel auf der Rückseite von Porträtgemälden angebracht und machte diese auf diese Weise zu *Vanitas*- oder *Memento mori*-Darstellungen.<sup>269</sup> Ein spätes Beispiel dafür ist das Bildnis einer Edelfrau des deutschen Malers Barthel Bruyn aus dem Jahre 1524.<sup>270</sup> Auf der Rückseite des Gemäldes brachte der Künstler eine monochrome *Trompe l'œil* Nische an, vor die er einen schlichten Kerzenhalter aus Zinn mit einer einzelnen, nahezu erloschenen Kerze setzte.<sup>271</sup> Das Glühen des Dochtes ist eine Metapher für den Ausklang des Lebens. Auf dem Tablar im Hintergrund erinnert ein Totenschädel an die Unumgänglichkeit des Todes. Die Fliege auf der Stirn, die sich von der Schläfe lösende, letzte Haarsträhne und die vom Schädel bereits abgetrennte Kinnlade zeigen bildlich die Zersetzung des menschlichen Körpers. Abgesehen von der *Memento mori*-Symbolik, die anhand der Inschrift im unteren Teil der Nische ein weiteres Mal aufscheint,<sup>272</sup> wird durch die Darstellung der Gegenstände als Augentäuschung auch deren Scheinstatus hervorgehoben. Ebenso wie die Schönheit und Jugend der auf der Vorderseite des Gemäldes abgebildeten Frau ist alles nur eine Illusion.<sup>273</sup>

Abb. 34

Im Zeitalter des Barock bildeten sich in den katholischen und den protestantischen Ländern – insbesondere Holland – grundlegende Unterschiede in der *Vanitas*-

---

<sup>268</sup> Vgl. Sonnema, Roy Brian. *The Early Dutch Vanitas Still-Life*. [Typoskript]. Diss. California State University, Fullerton, M.A., 1980.

<sup>269</sup> Die Ursprünge des *Vanitas*-Porträts liegen in Darstellungen der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, bei Stifterbildnissen in Begleitung des personifizierten Todes und reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück. Als Vorbild für die Totenschädel und Skelette auf den Rückseiten von Porträtgemälden diente u. a. die Tradition von Grabtumben, die unterhalb eines in Stein gemeisselten, idealisierten Porträts des Verstorbenen, den Körper im Status des Verfalls und der Zersetzung, „*en transis*“ zeigen. In ihrer Studie zu mittelalterlichen Grabmalen verweist Kathleen Cohen auf die zugrunde liegende *Memento-mori*-Aussage, verbunden mit der Demonstration von Frömmigkeit und der Hoffnung auf Erlösung. Die Gegenüberstellung der Verewigung des Toten sowie der Vision seines himmlischen Lebens und des Elends der diesseitigen Existenz sollte dem Betrachter die Vergänglichkeit alles Irdischen vor Augen führen. Vgl. Kathleen Cohen. *Metamorphosis of a Death Symbol*. Los Angeles: University of California Press, 1973. 112-115.

<sup>270</sup> Barthel Bruyn d. Ä. *Bildnis einer Frau, Gattin des Gerhard (oder Arnold) von Westerborg*. 1524. (61x51 cm). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

<sup>271</sup> Barthel Bruyn d. Ä. *Vanitas*. 1524. (61x51 cm). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

<sup>272</sup> Die Mahnung an den Tod wird dort mit einem Zitat von Horaz nochmals zusammengefasst: OMNIA MORTE CADUNT, MORS ULTIMA LINIA RERUM: "Mit dem Tod vergeht alles, denn der Tod ist das Ende aller Dinge". Aus: Lukretius. *De rerum natura*, III. Oude Kunst. (Kat.) Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (NL). 39/40.

<sup>273</sup> Weitere Beispiele finden sich eher im Norden Europas, unter anderem in den Gemälden Jan van Eycks, doch existieren auch einige bekannte italienische *Vanitas*-Stilleben aus dem 15. Jahrhundert. Meist ist die Rückseite sehr einfach gehalten und zeigt lediglich einen Schädel mit ein oder zwei weiteren Symbolen der Vergänglichkeit, wie Blumen, oder der Sanduhr als Symbol für die verrinnende Zeit. Vgl. Sonnema, 1980. 8.

Ikongraphie heraus.<sup>274</sup> Da in der italienischen Malerei seit der Renaissance eine erzählerische Symbolik vorherrschte, während sich besonders in Nordeuropa am Übergang zum Barock verstärkt eine *visuelle* Erfassung der Welt zeigte, dominierte in den Niederlanden mehr und mehr die Darstellung der Natur und die Wahrnehmung der sichtbaren Welt, während im Süden Europas der *Vanitas*-Gedanke unmittelbarer auf Tod und Sterblichkeit des Menschen hindeutete. Zwar spielt der Totenschädel in der Niederländischen Kunst auch eine wesentliche Rolle, jedoch diente er mehr als Studienobjekt zur Wiedergabe von Oberflächen. In der nordischen Kunst entwickelte sich die Stillebenmalerei viel ausgeprägter und damit auch das von Alpers beschriebene, auf die maltechnische Wiedergabe ausgerichtete Kunstempfinden. Dagegen erlebten im Süden Europas die mittelalterlichen Formen der *Vanitas*-Darstellungen eine Blüte, wie Darstellungen ganzer Skelette oder Leichen, oft in fortgeschrittenem Stadium der Zersetzung.<sup>275</sup>

Im protestantischen Norden Europas prägte, wie gesagt, das *Vanitas*-Motiv besonders die Stillebenmalerei.<sup>276</sup> Holland erlebte nach dem Westfälischen Frieden von 1648 einen wirtschaftlichen Aufschwung und weitreichende Handelsbeziehungen brachten den wohlhabenden Bürgern eine Fülle neuartiger, kostspieliger und exotischer Waren. In der Stillebenmalerei rückten folgerichtig die Luxuswaren in sogenannten "Prunkstilleben" ins Zentrum. *Vanitas*-Stilleben mit eindeutiger Vergänglichkeitssymbolik nahmen seit 1660 merklich ab. Vermehrt traten dagegen *Vanitas*-Darstellungen auf, die in Form des illusionistischen *Trompe l'œil* Objekte der Begierde präsentierten.

### Exkurs: Die Oberflächenästhetik in den niederländischen Vanitas-Stilleben

Wie in Abschnitt a) dieses Kapitels beschrieben, wurden oft alle möglichen in holländischen Gemälden enthaltenen Sinnbilder lediglich auf ihren symbolischen

---

<sup>274</sup> Vgl. zu diesem Thema: Bialostocki, Jan. "Kunst und *Vanitas*". In: *Stil und Ikongraphie* (Studien zur Kunstwissenschaft). Köln: DuMont, 1981. 269-317. 283 ff.

<sup>275</sup> Die Häufung makabrer Ikongraphie in katholischen Ländern während des Mittelalters mag einerseits auf die Wiederbelebung einer verstärkten Religiosität im Zuge der Gegenreformation zurückzuführen sein, andererseits aber auch ähnlich wie in den Niederlanden auf die rasch fortschreitende Entwicklung der Wissenschaften. Im Norden wurde besessen Leichendarstellungen vor allem wissenschaftlichen Charakter, während man im Süden das Religiöse betonte, indem man Leichen schonungslos im Stadium des natürlichen Verfalls darstellte. Vgl. Bialostocki, 1981. 283 ff.

<sup>276</sup> Ausschlaggebend hierfür dürften die spezifischen sozialen und politischen Gegebenheiten der Region gewesen sein. In Studien zur nordischen Stillebenkunst wird generell auf den Zusammenhang zwischen einerseits Ökonomie und Politik (besonders in Holland) und andererseits der Häufung von Todes- und Vergänglichkeitssymbolik in der Stillebenkunst hingewiesen. [Vgl. u.a. Schneider, 1989. 79 ff. Ebert-Schifferer, 1998. 137-145, 154-156.] So lässt sich nachweisen, dass in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also noch inmitten der Wirren des 30-jährigen Krieges und damit vor dem Westfälischen Frieden, deutlich mehr *Vanitas*-Stilleben mit eindeutigem *Memento mori*-Bezug entstanden. Die Epoche des Barock ist weiter bekannt für die Entwicklung einer äusserst facettenreichen *Vanitas*literatur. Vgl. hierzu: Von Ingen, Ferdinand. *Vanitas und Memento Mori in der Deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966.

Sinngehalt hin untersucht.<sup>277</sup> Dabei lief man leicht Gefahr, die Werke zu einseitig zu deuten und über das „was“ das „wie“ zu vergessen.<sup>278</sup> In vorliegender Arbeit interessiert hingegen genau dieser Aspekt, insbesondere die Verbindung der *Vanitas*-Thematik mit dem illusionistischen Bildraum, der Licht- und Oberflächenperspektive der nordischen Maler.

Das aussergewöhnliche Zusammenspiel der *Vanitas*-Idee und des Illusionismus der holländischen Barockmalerei wurde nämlich erstaunlicherweise nur selten hervorgehoben.<sup>279</sup> Explizite Hinweise neben denen von Alpers fand ich nur bei Norman Bryson, Norbert Schneider und Christian Klemm.<sup>280</sup> Zwar könne auch, so

---

<sup>277</sup> Bedeutsam für die Herausbildung der äusserst vielfältigen Ikonographie der niederländischen *Vanitas*-Stilleben war die Tradition der Emblemata oder Emblembücher. Roemer Visschers „*Sinnepoppen*“ (Visscher, Roemer. *Sinnepoppen*. Amsterdam, 1614. Nachdruck, Hrsg.: L. Brummel, Den Haag, 1949) war eine der wichtigsten Quellen für die damaligen *Vanitas*-Künstler. Viele der Illustrationen zeigen kleine Objekte wie Muscheln, Musikinstrumente oder Blumen, die in das Genre des Stillebens aufgenommen wurden. Vgl. auch Kap. 3. b) vorliegender Arbeit. Die umfassendste Analyse der reichhaltigen Ikonographie holländischer *Vanitas*-Stilleben auf der Grundlage der Bedeutungsstränge der Emblemkunst liefert nach wie vor Ingvar Bergströms *Still-Life Painting in the Seventeenth Century* von 1956. Er nimmt darin eine Unterteilung in drei Kategorien vor, von denen die ersten beiden aus den *Sinnbildern des diesseitigen Daseins* einerseits und den *Sinnbildern der Vergänglichkeit und des Todes* andererseits, bestehen. Die dritte Kategorie der *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens* ist hingegen im 17. Jahrhundert seltener zu finden. Es ist in erster Linie das Zusammenspiel der beiden ersten Kategorien, das ein *Vanitas*-Stilleben formt. Doch nicht immer ist die Bedeutung der Metaphern derart eindeutig zu verstehen: Selbst in den Emblembüchern erscheinen zuweilen mehrere Deutungen einzelner Sinnbilder. So können Bücher als Symbole der Wissenschaft im positiven Sinne die Errungenschaften des Geistes, vor allem der Religion. Im negativen Sinne können sie die Gefahr des Hochmuts und der Selbstüberschätzung des gelehrten Menschen bedeuten. Bergström, Ingvar. *Dutch Stillife Painting in the Seventeenth Century*. 1. Ausg. New York: T. Yoseloff, 1956. New York: Hacker Art Books, 1983. 154.

<sup>278</sup> Neben Alpers liefert auch Oscar Mandel 1996 in *The Cheerfulness of Dutch Art* eine skeptische Betrachtung der herkömmlichen *Vanitas*-Interpretation holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts. Er hinterfragt die *Vanitas*-Ikonographie, die sich in der Hauptsache auf die Emblembücher stützt und bezweifelt eine moralische oder didaktische Motivation holländischer Bilder mit Alltagsmotiven. Mandel wehrt sich gegen die „Überinterpretation einfacher häuslicher Szenen“. Mandel, Oscar. *The Cheerfulness of Dutch Art – A Rescue Operation*. Doornspijk: Davaco, 1996.

<sup>279</sup> Joseph Lammers sieht beispielsweise in der künstlerischen Betonung der Scheinrealität eine Unterhöhlung der *Vanitas*-Idee: „Durch das Licht verliert der Gegenstand seine objektive Qualität zugunsten einer Qualität der künstlerisch produzierten Erscheinung. Der Gegenstand ist nicht mehr real gemeint, sondern Mittel zum Zwecke ästhetischer Faszination. [...] Diese Scheinwelt wird nun allerdings nicht inszeniert, um einzelne Waren anzupreisen, sondern sie reduziert scheinbar die Bedeutung des Einzeldings, um eine desto stärkere repräsentative Gesamtwirkung hervorzurufen. Dies steht in klarem Widerspruch zu der Fragwürdigkeit des Reichtums, an die durch die immer noch erkennbaren *Vanitas*-Symbole erinnert wird.“ Wie die Darstellung der ursprünglichen Bedeutungen des Begriffes zeigte, ist jedoch der Scheincharakter irdischer Objekte durchaus Bestandteil der *Vanitas*-Idee. Es liegt damit kein Widerspruch vor, vielmehr handelt es sich um eine Unterstreichung des *Vanitas*-Gedankens mit rein formalen Mitteln. Vgl. Lammers, Joseph. „Fasten und Genuss. Die angerichtete Tafel als Thema des Stillebens.“ 426. In: *Stilleben in Europa*. (Kat.). Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. 1979. 402-430.

<sup>280</sup> Vgl. Bryson, Norman. *Looking at the overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1999. Schneider, Norbert. „Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus“. *Kritische Berichte*, Js. 8 (1980) 4/5: 8-34.8-34. Klemm,

Alpers, die wiederholt in Erscheinung tretende Vergänglichkeitssymbolik in nordischen Stillleben keinesfalls ausser Acht gelassen werden. Wieder aber schlägt sie diesbezüglich die Brücke zur Art und Weise der Darstellung, indem sie andeutet, dass der Hinweis auf Hinfälligkeit über die symbolische Sicht hinaus im Aspekt der Augentäuschung zu finden sei: Nie werde ein Zweifel darüber belassen, dass es sich nur um ein Bild und damit um eine Illusion handelt, und darin liege die eigentliche Bedeutung von Fragilität und Vergänglichkeit.<sup>281</sup>

Schneider formuliert in einem Aufsatz von 1980 *Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus* die These, dass die Visualisierung der *Vanitas*-Idee eng mit der illusionistischen Wiedergabe verflochten ist.<sup>282</sup> Klemm demonstriert an einzelnen Beispielen, wie nicht nur in den Stillleben der monochromen Malerei in den Niederlanden, sondern auch in den in dramatisches Helldunkel getauchten spanischen *Vanitas*-Darstellungen oder in späteren Prunkstillleben eines Kalf "die Art des Lichts, die Farbgebung und die Faktur das Scheinhaf-Brüchige der Gegenstände zum Ausdruck"<sup>283</sup> bringe. In der niederländischen Stilllebenmalerei zeige vor allem die sogenannte monochrome Phase zwischen 1620 und 1640 wie der *Vanitas*-Gehalt der Dinge mit formalen Mitteln ausgedrückt werden könne.<sup>284</sup> An die monochromen, in einfachen Brauntönen gehaltenen Gemälde erinnern besonders die schwarzweiss fotografierten Stillleben, wie diejenigen Penns. Diese heben den Schein und die Fragilität allein durch die Art und Weise der Oberflächenbehandlung hervor. Klemm weist weiter darauf hin, wie die

Abb. 35

"Mahnung [an den Tod, T. W.] in den Hintergrund tritt, indem sich die sichtbare Aussage weitgehend auf die *Vanitas* beschränkt und auch diese zunehmend ästhetisch verharmlost wird. [...] Wir hoffen, dass diese tastenden Bemerkungen den inneren Zusammenhang zwischen der *Vanitas*-Thematik und der Ausbildung des sog. Holländischen Realismus und insbesondere des Stillebens erahnbar machen. Dass hier der Gehalt die ganze anschauliche Gestalt durchdringt und in ihr aufgehoben wird, liess die ausdrücklichen Symbole in den Hintergrund treten [...]."<sup>285</sup>

Die erhöhte Sinnlichkeit der dargestellten Objekte setze die Intensivierung des Wahrnehmungsprozesses voraus und hier setzten die ästhetischen Möglichkeiten

---

Christian. "Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben". 216. In: *Stilleben in Europa*, 1979. 140-218.

<sup>281</sup> Vgl. Alpers, 1985. 198.

<sup>282</sup> Schneider, Norbert. "Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus". *Kritische Berichte*, Js. 8 (1980) 4/5: 8-34.8-34. Schneider nennt den Illusionismus eine "*symbolische Form*", in der die Verknüpfung von Zeit und Sinnlichkeit zum Ausdruck gebracht werde. 21.

<sup>283</sup> Klemm, Christian. "Weltdeutung - Allegorien und Symbole in Stilleben". 216. In: *Stilleben in Europa*, 1979. 140-218.

<sup>284</sup> Vgl. ebd. 200.

<sup>285</sup> Ebd.

der illusionistischen Malweise an. Schliesslich werden die Objekte lediglich als Erscheinungen aus Schatten und Licht, das auf unterschiedlich beschaffene Oberflächen trifft, dargestellt. In der formalen Betonung dieser Tatsache durch die perfektionierte Malweise (oder die Fotografie) werde das Prinzip, dass alles Sichtbare eitler Schein sei, zur zentralen Bedeutungskategorie im Bild. In diesem Kontext trifft folgender Gedanke des Kunsthistorikers Ernst H. Gombrich durchaus zu:

"Die Sinnesfreuden die es [das Stilleben, T. W.] bietet, sind ja nicht wirklich, sie sind nur eine Illusion. Versuche nur, die köstliche Frucht oder den lockenden Becher mit der Hand zu fassen – du findest nur eine kalte, harte Bildtafel. Je raffinierter die Illusion, desto eindringlicher die Moral vom Gegensatz zwischen Schein und Sein. Jedes gemalte Stilleben ist ipso facto auch eine *Vanitas*."<sup>286</sup>

Genauer wäre natürlich: "Jedes *illusionistisch* gemalte Stilleben ist ipso facto auch eine *Vanitas*". Was Gombrich hier anspricht, ist aber wiederum das *Trompe l'œil*, das die Dinge als Oberflächen und illusionäre Erscheinungen entlarvt. Das Subjekt wird im Sinne Lacans vom Bild, das allein durch das trügerische Element zur *Vanitas* wird, angelockt und gebannt, während sich dahinter ein unendlicher Abgrund auftut: der Abgrund des abwesenden Originals. Mit anderen Worten: Die *Trompe l'œil* Malerei erklärt die Sinnfälligkeit der Welt für nichtig. Das Bild ist lediglich die Präsenz von Absenz, ein Widerspruch in sich selbst. Wesentlich ist aber, dass die Niederländer die ästhetischen Strategien instrumentalisieren, um auf etwas anderes, als das vordergründig Dargestellte zu verweisen – auf die simulakrale und konstruierte Eigenschaft des Sehens und der visuellen Repräsentation.

### c) FAZIT: DAS PASTICHE ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE ZUR REFLEXION ÄSTHETISCHER MECHANISMEN IN MALEREI UND FOTOGRAFIE

Obwohl die einzelnen Fotokünstler mit unterschiedlichen Voraussetzungen an ihr Werk herangingen, ergab die bisherige Untersuchung der Werke eine wichtige Gemeinsamkeit: Die Imitation überlieferter Malerei und fotohistorischer Phänomene in Form des *Pastiche*. Stile und Motive werden sehr assoziativ übernommen, konkrete Vorbilder sind jeweils nur andeutungsweise auszumachen. Was aber die Künstler offenkundig interessiert, sind die ästhetischen Mechanismen und die akzentuierte Hervorhebung sinnlicher Wirkung. Das Medium Fotografie wird dabei wie ein der oberflächenillusionistischen Maltechnik vergleichbares illusionistisches Medium behandelt.

Mapplethorpe und Penn setzten Anfang der 1980 Jahre noch keine digitale Technik ein. Diese begann sich damals erst allmählich durchzusetzen. Stattdessen

---

<sup>286</sup> Gombrich, Ernst H. "Das Stilleben in europäischer Kunst". In: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Wien: Europaverlag, 1973. TB-Ausg. Frankfurt a. M., 1978. 171-188.

stiess zu jener Zeit die klassische Kunstfotografie und frühe Fotografie in den USA auf ausgedehntes Interesse. Mapplethorpe und Penn gehören zu jenen Künstlern, welche die perfektionierte Aufnahmetechnik bzw. Edeldruckverfahren der piktorialen Fotografie übernehmen. Darin drückt sich eine gewisse Nostalgie aus, doch vermischt diese sich mit dem Anliegen, den historischen Bezugsrahmen in einen neuen Kontext zu übersetzen. Trotz der Nähe zum Piktorialismus unterscheidet die zeitgenössischen Aufnahmen doch einiges von den historischen Vorbildern. Erwähnt wurde bereits die betonte Übertreibung fotografischer Oberflächenästhetik, die das Verlockende der Objekte im Bild betont und zum eigentlichen Bildinhalt macht.

Aus der Verbindung von werbefotografischer Hochglanzästhetik und barocker Stilllebenmalerei resultiert in den Aufnahmen O'Briens überdies eine eigentümliche, illusionistische Künstlichkeit der Objekte. Richon unterstreicht in seinen Selbstaussagen die beabsichtigte veränderte Wahrnehmung sowohl der Fotografie als auch der historischen Vorlagen. Dies betrifft beispielsweise das *Vanitas*-Motiv, das eine Reflexion über Sein und Schein in der Repräsentation philosophisch umsetzt. Betrachtet man die ursprünglichen Bedeutungen des Begriffes und seiner historischen visuellen Umsetzung, zeigt sich, wie stark der *Vanitas*-Gedanke im 16. und 17. Jahrhundert mit den technischen Entwicklungen in der illusionistischen Malerei verflochten war. Die *Vanitas*-Philosophie hängt, wie in Abschnitt a) des Kapitels beschrieben, mit folgender Auffassung der Niederländer von Sehen und Illusion zusammen: Die Welt, die wir sehen, ist ein illusionäres Abbild. Repräsentation und die sehend wahrgenommene Wirklichkeit verschmelzen in einem Trugbild miteinander. Weiter wird der konstruierte Gehalt einer jeden visuellen Wahrnehmung und Umsetzung betont. Auch existiert beim Bild als Simulakrum im Gegensatz zum indexikalisch verstandenen "Abbild" kein identisches Original mehr.<sup>287</sup>

Die besprochenen Werke von Richon und O'Brien entstanden Ende der 1980er und in den 90er Jahren. Beiden Künstlern ist die digitale Bildtechnik vertraut. Sie nehmen die Fotografie, ähnlich wie die illusionistische Malerei, als manipulierbares Medium wahr, was einer rein indexikalischen Auffassung entgegenläuft. Das *Pastiche* dient ihnen nicht nur dazu, historische Kunst zu reflektieren. Sie setzen sich mit Hilfe des *Pastiche* auch mit der Fotografie als künstlerischem Medium und ästhetischer Bildwirkung auseinander. Dabei führen die Möglichkeiten des inszenierten oder digitalen Bildes zunächst weg von den dokumentarischen Eigenschaften der Fotografie. Die Künstler versuchen auch nicht den Objektstatus ihrer Erzeugnisse zu negieren, sondern betonen vielmehr dessen Wirkungen. Doch imitieren die Künstler nicht in der formal ambitionierten Manier der Piktorialisten eine betont "malerische" Malerei wie etwa des Impressionismus, sondern eine "fotografische" Malerei, deren Blütezeit weit zurückliegt.

---

<sup>287</sup> Vgl. im folgenden 4. Kapitel vorliegender Arbeit.

## MONTAGE/DEMONTAGE: DAS ABBILD ALS KONSTRUKT

"Der Guckkasten war [...] eine Konstruktion, die unterschiedliche Bilder zu einer einzigen Welt vereinigte, so wie es auch die oft vorkommenden Spiegel oder spiegelnden Flächen tun; Stillebenmaler bringen mit Besessenheit Gefässe ins Wanken, schälen Zitronen oder schneiden Kuchen an und öffnen Uhren, um vielfältige Ansichtsmöglichkeiten zu bieten. [...] Im Interesse dieser additiven Art dominiert keine einzelne Ansicht."<sup>288</sup>

"Auf den ersten Blick sieht man eine anlockende verführerische und scheinbar abstrakte Szenerie, und sobald man sich etwas mehr auf das Foto einlässt, realisiert man Desaster, Zerstörung und alle möglichen Unheil evozierenden, aber doch undeutlich bleibenden Bedeutungen."<sup>289</sup>

### a) INSZENIERTE "WIRKLICHKEIT"

Im oben stehenden Zitat vergleicht Svetlana Alpers das Stilleben mit einem spätbarocken Guckkasten, der dem Betrachter mit Hilfe von Spiegelflächen variierende Ansichten von Gegenständen und Bildern mit dreidimensionaler Tiefenwirkung ermöglichte.<sup>290</sup> Dabei bezeichnet Alpers den Guckkasten als eine Konstruktion aus unterschiedlichen Bildern und das Stilleben als eine vergleichbare

---

<sup>288</sup> Alpers, 1983. 279.

<sup>289</sup> Cindy Sherman 1995. In: *Cindy Sherman – Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995. 53.

<sup>290</sup> Im späten Barock mehrten sich auch die Vorlieben für optische Spielereien. Der Guckkasten kam zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf. Damalige Betrachter reagierten fasziniert auf die Möglichkeit, Ansichten ferner Städte, Katastrophen, weltliche Ereignisse oder Themen aus der antiken Mythologie oder der biblischen Geschichte durch ein Guckloch bestaunen zu können. Vgl. Alpers, 1983. 279 ff.

Darbietung vielfältiger Ansichtsmöglichkeiten. Der Terminus "*stilleven*" tauchte in holländischen Inventaren erstmals Mitte des 17. Jahrhunderts auf. Er beschreibt wörtlich das "reglose Modell" oder die "unbewegte Natur".<sup>291</sup> Die illusionistische Malweise traf damals auf Wahrnehmungsgewohnheiten, die selbstverständlich noch nicht die Fotografie und deren perfekte Mimesis kannten. Je vollkommener die Nachahmung der Natur, desto mehr glich sie einer Augentäuschung oder einem Spiegelbild. Die ungeheure Wirkung, die ein perfekt wiedergegebener Totenschädel, ein menschliches Skelett oder ein Tierkadaver auf den damaligen Betrachter ausübte, ist heute kaum mehr nachvollziehbar.<sup>292</sup> Daher ist der Vergleich mit einer optischen Spielerei wie dem Guckkasten naheliegend.

Neben der naturalistischen Wiedergabe war für die Künstler ebenso die Seltenheit und Exklusivität der Objekte interessant.<sup>293</sup> Dass die Stilleben nach der Natur gefertigt wurden, ist oft hervorgehoben worden. So etwa von Karel van Mander, der festhielt, dass Künstler wie Aertsen, Beuckelaer und de Gheyn "*nae t'leven*" arbeiteten, oder vom Maler Jan Brueghel d. Ä. selbst.<sup>294</sup> Die Besonderheit der einzelnen Gegenstände diente aber ebenso dem wissenschaftlichen Anspruch der Künstler. Daher wurden beispielsweise sehr seltene Blumen ausgewählt und zusammengestellt.<sup>295</sup> Das Gleiche galt für die meisten Gegenstände, insbesondere Kuriositäten und Luxuswaren aus fernen Ländern. Auch Anatomische Objekte, wie

---

<sup>291</sup> Das holländische "*leven*" bedeutet im Deutschen unter anderem "Modell". Der Begriff "*Stilleven*" spricht vom "*stillen*", also "*reglosen*" Modell, welches das nach der Natur gemalt wird und sich danach wieder bewegen kann, also nicht unbedingt tot sein muss. Der Begriff meint also in erster Linie die *Imitatio* nach Natur. Der Wille zur perfekten Nachahmung der Natur war einer der grundlegenden Impulse, die zur Entstehung der ersten bekannten Stillebenmalereien bereits in der Antike geführt hatten. Gerne wird in diesem Zusammenhang das bereits genannte Beispiel des von Plinius dem Älteren in dessen "Naturgeschichte" gerühmten Malers Zeuxis zitiert. Allerdings ist umstritten, ob in der Antike bereits reine Stilleben als selbstständige Bildwerke, oder ausschliesslich als malerisches Beiwerk entstanden. Zur Begriffsklärung vgl. König, Eberhard; Schön, Christine. *Stilleben. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Bd. 5*. Hrsg. Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin. Berlin: Reimer, 1996. 21-36 und 45 ff.

<sup>292</sup> Vgl. Sonnema, 1980. 13. Sonnema zitiert Arnold Houbraken (1660-1719), der seine Abneigung gegenüber *Vanitas-Stilleben*, die durch realistische Wiedergabe von Totenschädeln sensible Leute erschrecken könnten, äusserte.

<sup>293</sup> Jan Brueghel der Ältere schrieb über seine Blumenstilleben: "*senza ordine ho principiata et destinato a V.S.III.mo una Massa de vario fiori gli quali reuceravi molto bello: tanta per la naturalleza come anco delle bellezza et rarita de vario fiori in questa parto alcuni inconita et non peiu visto: per quella io son stata a Brussella per ritrare alcuni fiori del natural, che non si trove in Anversa.*" Bedoni, Stefania. *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*. Florenz, 1983. 109.

<sup>294</sup> Vgl. Chong, Alan. "Contained Under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting". 26. In: Ders.; Kloek, Wouter, Hrsg. *Stillife Paintings from the Netherlands 1550-1720*. (Kat.). Rijksmuseum, Amsterdam; The Cleveland Museum of Art. Zwolle: Waanders Publishers, 1999. 11-36. Van Mander, Karel. *Het Schilder-Boek waer in voor eerst de leerlustighe Jeught den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelenwort vorrghedraghen*. Haarlem, 1604. Repr. Utrecht, 1969. 243v, 238r, 292v, 294v. Bedoni, Stefania. *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*. Firenze, 1983. 109.

<sup>295</sup> Vgl. Chong, Alan. "Contained Under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting". 26. In: Ders. et al., 1999. 11-36. Bedoni, Stefania. *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*. Firenze, 1983. 109, 111-12.



Skelette oder Schädel, wurden nicht ausschliesslich als Symbole der Vergänglichkeit verstanden, sondern dienten auch dem wissenschaftlichen Interesse und Studium.<sup>296</sup> Eine verkleinerte Projektionsfläche der Welt, die den Ansprüchen von Wissenschaft und Ästhetik gleichermassen zu genügen vermochte, sollte entstehen.

Worin liegt nun aber der besondere Reiz des Stillebens für den postmodernen Fotokünstler? Inwiefern bietet ihm die Strategie der Inszenierung, die dem heutigen wissenschaftlichen und dokumentarischen Anspruch zuwider läuft, spezielle künstlerische Möglichkeiten? Das dritte Kapitel zeigte, wie eine betonte Oberflächenästhetik, als konzeptionelles Element umgesetzt, festgefahrene Wahrnehmungen fotografischer Repräsentation unterlaufen kann. Dieses Kapitel beleuchtet nun den Aspekt der Inszenierung im Hinblick auf eine veränderte Rezeption des Fotografischen. Dabei erweisen sich einige Stilleben als regelrechte Konstruktionen aus Einzelbildern, die historisch überlieferte Vorlagen imitieren und somit das Prinzip des Stillebens mit dem Prinzip *Pastiche* verschmelzen.

### Olivia Parker – Die Stillebenfotografie als konstruierte Fotografie

Um die Wirkung ästhetischer Bildmechanismen zu betonen, kommt auch bei der amerikanischen Fotokünstlerin Olivia Parker der Oberflächenästhetik besondere Bedeutung zu. Ein Stilleben mit Granatäpfeln (*Pomegranates*, 1979) erinnert an Mapplethorpes *Apples and Urn*. Die überreifen, wie von selbst aufbrechenden Früchte liegen feucht schimmernd auf einer Steinplatte. Die Fruchthälfte auf der linken Bildfläche ist nach vorne abgekippt und offenbart dem Betrachter ihr Inneres aus rot leuchtenden, fleischigen Beeren. Parker betont das Rot der Beeren, den glänzenden Schimmer, die faulige Feuchtigkeit auf der Schale der Frucht, indem sie die Möglichkeiten der Fotografie zur Überzeichnung der Oberflächenwiedergabe voll ausschöpft: Sie überzeichnet die Farbintensität derart, dass die Früchte grell ins Auge stechen und auf das Erotische anspielen. Mark Strand beschreibt Parkers Werke 1983 folgendermassen:

"Another aspect of these photographs that removes them from the everyday, but which contributes greatly to their beauty, is their color. The blues seem bluer, the pinks pinker, the reds redder, than we experience them normally. [...] In such an atmosphere all objects are intensified – [...]." <sup>297</sup>

In diesem Zitat hebt Strand die Inszenierung der einzelnen Dinge besonders hervor. Parker arbeitete zudem lange Zeit mit einer aufwendigen Technik der Photomontage: Sie vereinte Objekte und Fotografien zu stillebenartigen Collagen. Sie veränderte also nicht unbedingt das kopierte Material selbst, sondern lediglich

---

<sup>296</sup> Vgl. Chong, Alan. "Contained Under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting". 28. In: Ders. et al., 1999. 11-36.

<sup>297</sup> Strand, Mark. "Introduction". In: Parker, Olivia; Strand, Mark, Hrsg. *Under the Looking Glass. Color Photographs by Olivia Parker*. Boston: Little Brown and Company, 1983.

den Kontext.<sup>298</sup> Bereits in den 80er Jahren begann sie eigene Fotografien in digital veränderte Bilder einzubauen und vereinte die einfache Bildmontage mit der digitalen Technik. Zudem basieren Parkers Stilllebenfotografien sowohl auf dem Prinzip der Aneignungen als auf dem des *Pastiches*. Es sind wahrhaft "durch-inszenierte" und "-konstruierte" Bilder.

Parker arbeitete nach ihrem Studium der Kunstgeschichte zunächst als Malerin bevor sie sich mit der Fotografie beschäftigte.<sup>299</sup> Ihre Malerei ist stark durch holländische und spanische Stillleben beeinflusst. Es zeigen sich schon hier visuelle Elemente wie Lichteffekte, Oberflächenästhetik und Inszenierung.<sup>300</sup> Ihr besonderes Interesse für die äussere Beschaffenheit alter und gebrauchter Objekte übertrug Parker später auf die Fotografie und begann, wie erwähnt, die Gegenstände im Studio durch die Beleuchtung und die fotografische Montagetechnik zu Stillleben zu gruppieren. Zunächst arbeitete Parker mit grossformatiger Schwarzweiss-Fotografie und entwickelte ein sehr aufwändiges Verfahren aus Silberabzügen. Diese wurden nachträglich mehrere Minuten in Selen getönt, was die Abstufung von Braun über Grau ins Schwarze intensivierte.<sup>301</sup> In der Folge erweiterte Parker laufend das Feld ihrer Methoden: Sie verwendet Kontaktabzüge mehrfach, sowie Kolorierungen und Polaroids bis hin zu digitaler Aufnahmetechnik. In den Stillleben kombiniert sie vorzugsweise historische oder auch natürliche Kuriositäten, Pflanzen, Muscheln, Spielkarten, Porzellan und Gläser mit frühen Fotografien, Zeichnungen, anatomischen Illustrationen oder Drucken aus historischen Lehrbüchern.<sup>302</sup> Sie verfolgt dabei eine betont additive Strategie, indem sie die Gegenstände und Vorlagen von überallher nimmt und in Kontrast zueinander setzt, wie es die barocken Stilllebenmaler taten.

Vergleichbar mit denjenigen Olivier Richons zeugen Parkers Arbeiten von einem grossen Interesse an kunsthistorischem und kulturellem Wissen. Sie äussert sich regelmässig zu ihren fotografischen Inszenierungen, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie, seiner Geschichte als auch allgemein der Geschichte der Kunst erkennen lassen. Nach Parker gilt ihr Interesse in erster Linie dem Denken und der visuellen Wahrnehmung des Menschen innerhalb seiner Geschichte, insbesondere dem damit verbundenen Gegensatz zwischen unmittelbarer, visueller und wissenschaftlich systematisierter Wahrnehmung:<sup>303</sup>

---

<sup>298</sup> Vgl. Ebd.

<sup>299</sup> Vgl. Caponigro, John Paul. "Dialogs - Olivia Parker". *View Camera Magazine* (July/August, 1997). 4-9.

<sup>300</sup> Vgl. *Woman Photographers*. Ein Web-Projekt des California Museum of Photography (UCR). Vgl. [www.cmp.ucr.edu](http://www.cmp.ucr.edu). und [www.cmp.ucr.edu/site/exhibitions/women/contents.html](http://www.cmp.ucr.edu/site/exhibitions/women/contents.html). (3. 6. 2002). Link: *Photographic Constructions: Olivia Parker*.

<sup>301</sup> Vgl. ebd.

<sup>302</sup> Vgl. Caponigro, John Paul. "Dialogs - Olivia Parker". *View Camera Magazine* (July/August, 1997).

<sup>303</sup> Parker, Olivia. *Anima Motrix*. In: Dies. *Weighing the Planets*. Boston: Little Brown and Company, 1987. [Ohne Seitenangaben].

"By the seventeenth century clockwork explanations begin to invade the spirit [sic.] world, opening doors to modern physics. New ideas form, the old are shattered, and sometimes old ideas pop up again among the new like graffiti on a wall. [...] In the past, people primarily had to make sense out of the natural world."<sup>304</sup>

Parker spricht in diesem Zitat den Umstand an, dass im Barockzeitalter die sichtbare Welt alleine Quelle der Naturwissenschaften war. Um eine Verbindung zu der damaligen Wahrnehmung herzustellen wählt die Künstlerin heute das Medium Fotografie. Es ermöglicht ihr zunächst den indexikalischen Zugang zur sichtbaren Welt. Inszenierung und Montage erlauben ihr überdies, die Wirklichkeit in unterschiedlichem Licht zu beobachten und verborgene Bedeutungen sichtbar zu machen:

"Photography, even though some people refer to it as a mechanical process, forces you to reach out to the world in front of you. With painting I found that I was going more and more inward, so that things were coming from my head. I really like looking through the camera at what was in front of the camera, then it comes back through the camera and the choices make it my photograph. So often during the process things happen in the photograph that I couldn't have anticipated."<sup>305</sup>

Der indexikalische Bezug des Mediums Fotografie zur Wirklichkeit dient Parker demnach als Basis, doch figuriert Fotografie für sie nicht als Medium der "Wahrheit".<sup>306</sup> Die eigentliche Bedeutung einer Fotografie entstehe vielmehr, wie sie sagt, im Prozess des Umgangs mit dem Medium und in der *Bearbeitung* einer Fotografie. In den digitalen Bildmontagen lässt die Künstlerin die Faktoren Fotografie und Manipulation gezielt aufeinandertreffen und lässt den Betrachter über den Grad der Beeinflussung vorerst im Unklaren. Dementsprechend wirken die digital bearbeiteten Stillleben, als seien sie vor der Kamera arrangiert worden – die Bildmanipulation ist zunächst nicht offensichtlich.<sup>307</sup>

Eine weitere Besonderheit stellt die verwischte Grenze zwischen Objekt und Abbild dar. Einzelne Elemente der Fotografie werden nach und nach während des Bildaufbaus in die Komposition eingefügt. Das Stillleben entsteht also nicht vor der eigentlichen "Aufnahme"<sup>308</sup> des Bildes, sondern währenddessen und wird nicht aus realen Objekten, sondern lediglich aus einzelnen *Abbildern*, die wie Objekte behandelt werden, zusammengestellt. Allerdings wird nicht das gesamte Material der digitalen Prints zuvor von Parker selbst fotografiert. Teilweise handelt es sich um übernommenes Bildmaterial, wobei die Künstlerin bewusst mit dieser Aneignung umgeht: Sie konzentriert sich in ihren Computerarbeiten vorwiegend

---

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Olivia Parker in einem Gespräch mit John Paul Caponigro. Caponigro, 1997. 4.

<sup>306</sup> Vgl. ebd. 4 ff.

<sup>307</sup> Vgl. ebd. 4 ff.

<sup>308</sup> Sofern man bei einer digitalen Fotografie wirklich von einer "Aufnahme" als fixiertem Moment sprechen will.

auf eigene Fotografien und bei angeeigneten Bildern ausschliesslich auf historisches Material, womit sie den beabsichtigten historischen Fokus ihrer Arbeit hervorhebt.<sup>309</sup> Parkers Montagetechnik visualisiert augenscheinlich die Besonderheit des fotografischen *Pastiche*: Die Verschmelzung der einzelnen Elemente zu einer einzigen fotografierten Bildfläche negiert jegliche Materialität. Während in der Malerei das technische, handwerkliche Element in der Farbe immerzu präsent bleibt, betont das Fotografische die Kopie und damit das *Pastiche*: als Gemisch aus gestohlenem, gefundenem, kopiertem und imitiertem Material.

Die Gleichsetzung von Abbild und Objekt manifestiert sich etwa in einem Stillleben mit Spielkarten von 1981. Hier imitiert Parker die *Trompe l'œil*-Malerei mit allerlei Miniaturgegenständen. Als Kontrast kriecht eine grosse Fliege über eine der Spielkarten. Teilweise wiederholen sich die gezeigten Gegenstände in den Darstellungen auf den Spielkarten. So wird das Gesicht auf einer der Karten in Form eines kleinen Porzellanköpfchens wiederholt. Der Titel *Devil's Tea Party* deutet auf den heimtückischen Gehalt des Spiels mit der Täuschung.

Abb. 36

Mit der Kombination historischer Motive versucht Parker nach eigenen Aussagen nachzuvollziehen, wie einerseits der heutige Mensch Gegenstände wahrnimmt und versteht, und andererseits, wie die Menschen in früheren Epochen Objekte wahrnahmen.<sup>310</sup> Parker vergleicht dabei ihre gegenständlichen Motive mit einer Sprache, versteht sie also als Zeichen. Diese will sie nicht lediglich dokumentieren, sondern in einem neuen Kontext "sprechen zu lassen".<sup>311</sup> In der Form des Stilllebens, in dem die Gegenstände nebeneinander zu sehen sind, offenbaren diese ihre verborgenen Bedeutungsebenen. So könnten sublimale Elemente erkennbar werden:

"Still lifes juxtapose objects to depict the comfort found in a table with food or a vase of flowers or to show the despair of the vanitas or memento mori. These images retain the formal shell of the genre, but have elements of the unexpected. Still life has sometimes been dismissed as insignificant, yet still lifes remain. I think that their persistence has to do with their proximity to the most basic concerns of human life: food, shelter, sex (with its association of life and growth), and death. Still lifes permit endless expressive experimentation within a form that remains close to universal human experience."<sup>312</sup>

Mit dieser Bemerkung zieht Parker einen wesentlichen Schluss: In Stillleben versuchte der Mensch seit dem 17. Jahrhundert Sinnbilder für unmittelbare menschliche Erfahrungen zusammenzubringen: Leben, Wachstum, Sexualität versus Tod und Vergänglichkeit. Desgleichen für das Begehren und Vergehen, sowie die Erfahrung des Unerwarteten, Unbekannten und auch Absurden. Daher

---

<sup>309</sup> Vgl. Olivia Parker in einem Gespräch mit John Paul Caponigro. Caponigro, 1997. 4 ff.

<sup>310</sup> Parker, Olivia. *Anima Motrix*. In: Dies., 1987.

<sup>311</sup> Ebd.

<sup>312</sup> Vgl. Olivia Parker in einem Gespräch mit John Paul Caponigro. Caponigro, 1997. 4 ff.

gestaltet sich die Spurensuche in historischen Formen der Repräsentation derart spannend. Während ihrer Recherchen in historischen wissenschaftlichen Büchern stösst die Künstlerin beispielsweise kontinuierlich auf für sie kurios oder grotesk anmutende Darstellungen. Sie erwähnt ein medizinisches Buch aus dem 16. Jahrhundert mit einer Auflistung "monströser Geburten", das sie besonderes berührt hat.<sup>313</sup> Da Parker das Stillleben bevorzugt und historische Darstellungsformen recherchiert, beweist sie auch ein Interesse dafür, wie der Mensch das Wahrgenommene jeweils visuell umsetzte. Ihre künstlerische Auseinandersetzung gilt meines Erachtens im Wesentlichen den unterschiedlichen ästhetischen Mechanismen der Repräsentation und ihrer Wirkung. In diesem Punkt verbindet Parker geschickt die historische Form des Stilllebens als Inszenierung einzelner Objekte mit dem Konzept des postmodernen *Pastiche* als Konstrukt verschiedener visueller Stil- und Formelemente.

Ein Beispiel einer digitalen Konstruktion Parkers stellt das Bild eines Nischenstilllebens mit Symbolen aus der Vanitas-Ikonographie – *Still Life with Soap Bubble* (1996) – dar. Die Fotografie zeigt eine klassizistische Wandnische, in der sich ein Brunnen befindet. Über diesem füllte Parker den oberen Teil der Nische vollständig mit einer gewaltigen, bläulich schillernden Seifenblase aus. Die Komposition erinnert stark an Jacques de Gheyns *Vanitas Allegorie* von 1603, in der ebenfalls eine Seifenblase den oberen Teil einer Nische einnimmt. Bei de Gheyn schwebt die Blase allerdings über einem Totenschädel, dem mit der Tulpe, der erloschenen Kerze und Goldmünzen weitere Symbole der Vergänglichkeit beigelegt wurden. Im Nischenbogen deuten die Worte *Humana Vana* auf die menschliche Leere, verkörpert in der Idee des *Homo Bulla*.<sup>314</sup> Zur Rechten und zur Linken blicken die in Stein gehauenen Philosophen Demokrit und Heraklit auf die Zeichen menschlicher Eitelkeit. Parker übernahm den Bildaufbau weitgehend, ersetzte die Philosophen durch Tierembleme, die Kerze durch eine Taube und die Münzen durch Laub. In die Seifenblase montierte sie die Innenansicht eines Raumes mit Fenster, in dem die schemenhaften Figuren von Adam und Eva zu erkennen sind. Die verzerrte Darstellung im Innern der Kugel erinnert wiederum an den Spiegel im Hintergrund von Jan van Eycks *Hochzeit der Arnolfini* (1434), in dem sich die gesamte Szene des Gemäldes noch einmal spiegelt. Angelpunkt in Parkers Fotografie ist nicht nur das Gleichnis der "Welt als Seifenblase", sondern auch hier ein Verweis auf die Äquivalenz von sichtbarer Welt und inszenierten Abbild.

Abb. 37; Abb. 38, Abb. 39

### Exkurs: Homo Bulla – Der Mensch als Reflexion

Spiegelungen und Reflexionen spielten in der barocken Malerei eine besondere Rolle.<sup>315</sup> Eine eigene Form des Spiegelbildes stellen die Autoporträts dar, die

---

<sup>313</sup> Vgl. ebd.

<sup>314</sup> Der Vergleich des Menschen mit einer Blase (*Homo bulla est*: Der Mensch ist eine Seifenblase) gehört ebenfalls zur Vanitassymbolik.

<sup>315</sup> Vgl. Alpers, 1985. 166-173 und Bal, 1999. 209-261.

barocke Maler in den Reflexionen glänzender Gegenstände oder schlichter Glaskugeln, als Manifestation des *Homo Bulla*-Gedankens, anbrachten. Reizvolle Beispiele liefern Clara Peeters, die in ihrem ‚*Ontbijtje*‘ mit Käse und Bretzeln<sup>316</sup> ein direktes Spiegelbild ihrer selbst auf dem Zinndeckel eines irdenen Kruges ins Bild setzte, oder Simon Luttichuys, dessen Abbild von einer silbernen Kugel über den auf einem Tisch ausgebreiteten Allegorien der Künste im Bild reflektiert wird. Das Künstlerselbstporträt wird hier zur flüchtig festgehaltene Reflexion, womit die Maler das Abbild ihrer eigenen Person als Illusion<sup>317</sup> darstellen, oder eben als "Konstrukt".

Abb. 40

Parker übertrug die Verbindung von Reflexion, flüchtiger Illusion und Seifenblase in die heutige digitale Fotokunst. Anders verknüpfte Robert Mapplethorpe das Motiv des Spiegels in einer Art Installation mit dem Abbild eines Menschen. Er ordnete 1979 in *Easter Lilies with Mirror* vier quadratische Aufnahmen einer Lilienblüte um einen Spiegel herum an. Mapplethorpe wählte mit dem Spiegel ein Element, das viel Ähnlichkeit mit der Fotografie aufweist, sich aber auch grundlegend von ihr unterscheidet, da das Abbild nicht fixiert wird.<sup>318</sup> In der Spiegelinstallation begegnet der Betrachter nun seinem eigenen Spiegelbild, das zwischen den Fotografien auf ihn blickt.

Mieke Bal widmet in ihrer Untersuchung zur Rezeption barocker Malerei durch zeitgenössische Künstler die letzten beiden Kapitel dem Phänomen Spiegel.<sup>319</sup> Sie bespricht die unterschiedlichen Sinnesstränge des Tropus Spiegel bezüglich Mimesis, Illusion, Reflexion und Doppelsinnigkeit.<sup>320</sup> Dabei unterscheidet sie zwei Positionen: den greifbaren Spiegel, der die Wirklichkeit reflektiert, und den kulturellen, sinnbildlich verstandenen Spiegel mit ikonographischer Bedeutung, die *Vanitas*-Idee etwa. Bal betont sowohl den Unterschied wie auch die Untrennbarkeit beider Komponenten.<sup>321</sup> Wichtig bliebe, neben der symbolischen

---

<sup>316</sup> Clara Peeters. *Käse mit Mandeln und Pretzeln*. Ca. 1612-15. Öl auf Holz. 34.5x49cm. The Richard Green Gallery, London.

<sup>317</sup> Vgl. Alpers, 1985. 195 und 210. Dasselbe drückt ein Gedicht von Jan Luyken Anfang des 18. Jahrhunderts aus. Zitiert nach Becker, Jochen. "Das Buch im Stilleben – Das Stilleben im Buch". 466. In: *Stilleben in Europa*, 1979. 448-479. "Die Malerei ist nur ein Schein; von Dingen ohne echtes Sein; doch ihre Früchte uns nicht nähren; und auch ihr Mund kann uns nichts lehren ..."

<sup>318</sup> Vgl. zum Spiegel als Zeichen: Eco, Umberto. "Über Spiegel". In: *Über Spiegel und andere Phänomene*. Übers. Burkhard Kroeber. München, Wien: Carl Hanser, 1988. 26-61. [*Sugli specchi e altri saggi*. Milano, 1985.]

<sup>319</sup> Bal, 1999. 209-261.

<sup>320</sup> Vgl. ebd. 214.

<sup>321</sup> Bal, 1999. 222-223 und 225ff. Damit spricht Bal eine Problematik an, die sich auch auf die Fotografie beziehen lässt. Die Interpretation einer Fotografie bleibt im Grunde genauso undurchsichtig wie ein Spiegel, einerseits reflektiert sie die Realität, andererseits ist das Bild mit unzähligen kulturellen Symbolen und Zeichen durchsetzt. Daher ist die Einbeziehung einer semiotischen Deutung unumgänglich, darf aber nicht die ausschliessliche Methode sein – vielmehr ein Hilfsmittel: "Mirrors have a tremendous presence in contemporary art, and the meanings accrued to the motif, or trope,

Bedeutung, auch die semiotische, d. h. die Tatsache, dass der Spiegel eine Reflexion zeige.<sup>322</sup> Aufschlussreich sind an dieser Stelle Bals Ausführungen zum Phänomen Spiegel als reflektierende Oberfläche, welche überdies die barocke Aufmerksamkeit für alle Arten von Oberflächen in sich vereine. Dabei verweist sie auf die Nähe der *Vanitas*-Symbolik zum Mythos des Narziss.<sup>323</sup>

"Moreover, it is rarely discussed that the mirror stage according to Lacan is the moment that inaugurates a sense of – and need for – beauty. Speaking of the analogy of the mirror experience with animal mimicry, Lacan writes, 'Such facts are inscribed in an order of *homeomorphic identification* that would itself fall within the larger question of *the meaning of beauty as both formative and erogenic*' (3). (...) This integration of beauty into the mirror experience leads back to the traditional connection between the image and vanity on the one hand, and Venus's projected absorption in her own beauty on the other."<sup>324</sup>

Bei Mapplethorpe bildet die Fläche des Spiegels das Zentrum, in dem der Betrachter sich selbst erkennt. Was sich im Spiegel präsentiert, ist aber nur das Produkt einer Repräsentation, nach Lacans Theoretisierung der Aufspaltung des menschlichen Selbstbewusstseins, das *Ideal-Ich* (*moi*) im Gegensatz zum *Real-Ich* (*je*), dem wahren Subjekt des Menschen. Mit *Spiegelstadium* determinierte Lacan den Moment, in dem sich das Kind erstmals als Abbild erkennt und als Körper, den es begehrt.<sup>325</sup> Das Begehren richtet sich aber auf ein imaginäres, narzisstisches Ich. Daraus resultiert die Vergeblichkeit menschlicher Selbstfindung, denn diese unterliegt der Illusion einer Vereinigung mit dem Anderen, dem *Ideal-Ich*.<sup>326</sup> Oscar Wilde kehrte diese Konstellation in seinem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* auf fatale Weise um: Dorian tauscht mit dem Bild (Spiegel), seinem Porträt, das an seiner Stelle altert, die Rollen. So wird das Bild das *Reale* und Dorian das *Imaginäre*. Bedeutsam ist der fundamentale Austausch zwischen Kunst und Leben sowie die aufgehobene Grenze zwischen dem Imaginären und dem Realen. Die Verwischung dieser Grenze schlägt sich meiner Ansicht nach auch in Mapplethorpes Spiegel zwischen den Fotografien nieder. Fotografie wie Spiegel

---

of the mirror have become both fascinating and difficult to grasp. Two group exhibitions in the mid-nineties demonstrate this. *Narcissism: Artists Reflect Themselves* (1996), although ostensibly about self-reflection, foregrounded mirroring as the site and trope of the autobiographical impulse. *Der zerbrochene Spiegel: Positionen zur Malerei* (1993) displayed the mirror as the site of another kind of self-reflection, on painting, not on the subject. Neither exhibition had any work in it that could be said to address either the theme of vanitas or the issue of naturalism; all the works denaturalized mirroring. This denaturalizing of the mirror makes it impossible to take vanitas, or any meaning for granted. Semiotics has to come in to rescue such works from an iconographic "reading off the page" – from a naturalization of symbolic meaning that art historians, in spite of their allegiance to history, have labored to bring about."<sup>321</sup> Bal, 1999. 223.

<sup>322</sup> Bal, 1999. 225.

<sup>323</sup> Vgl. ebd. 236.

<sup>324</sup> Ebd. 236.

<sup>325</sup> Lacan, Jacques. *Das Seminar von J. Lacan, Buch I* (1953-54). Freuds technische Schriften. Olten, 1978.

<sup>326</sup> Vgl. hierzu Pagel, Gerda. *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1999. 21-35.

zeigen Visionen, nach Lacan Oberflächen, die den Betrachter spiegeln und den Blick auf ihn zurückwerfen. Bal bezeichnet den Spiegel auch als Grenzlinie zwischen realem und imaginärem Raum. Er konfrontiere den Betrachter mit seinem kulturell generierten, illusionären Ich:

"The mirror remains "the threshold of the visible world," the boundary between natural space where we (think we) are and the fictional viscosity within, which, paradoxically, confronts us with our true nature as cultural, overlaid with otherness and pastness [sic]."<sup>327</sup>

In Mapplethorpes Gesamtwerk findet sich eine Serie von Selbstporträts. Aussergewöhnlich ist das letzte Bild des Künstlers von 1988. In der Tradition des *Memento Mori*-Bildnisses porträtierte sich Mapplethorpe zusammen mit einem Totenkopf. Mapplethorpe blickt frontal aus dem Bild und umschliesst mit der rechten Hand einen Stock mit Schädelaufsatz. Der Künstler war damals aufgrund der krankheitsbedingten Schwäche seines Körpers auf Gehhilfen angewiesen.<sup>328</sup> Ursprünglich wollte er lediglich einen seiner Stöcke – mit dem zu einem Schädel geschnitzten Knauf – fotografieren.<sup>329</sup> Er zog sich dann aber den schwarzen Rollkragenpullover über und bat seinen Bruder Ed Maxey, die Aufnahme zu machen.<sup>330</sup> Durch die schwarze Kleidung vor schwarzem Hintergrund wird der Körper auf dem Foto nahezu unsichtbar – eine Technik, die Mapplethorpe schon in früheren Porträts angewendet hatte, so bei Doris Saatchi und Roy Cohn.<sup>331</sup> Die Gesichter erinnern an schwebende, wächserne Totenmasken.

Abb. 41

Die Kameralinse fokussierte in Mapplethorpes Selbstbildnis den kleinen, schwarzen Totenschädel und die weisse Hand des Künstlers, die den Stock fest umschliesst. Mapplethorpes Gesicht schwebt lediglich als diffuse Erscheinung im Hintergrund. Er blickt starr in die Kamera, doch scheinen sich seine Züge allmählich im Nichts der ihn umgebenden Dunkelheit aufzulösen und erwecken den Eindruck einer geisterhaften Illusion, die mit der Oberfläche der Aufnahme allmählich eins wird. Anders ausgedrückt: Das reale Antlitz Mapplethorpes ist nur noch als fotografisches Konstrukt wahrnehmbar. Dieses Bild lässt meines Erachtens einen auffallend konzeptionellen Zugang zur Fotografie erkennen, besonders deshalb, weil Mapplethorpe die Aufnahme nicht selber machte, sondern sich vor der Kamera inszenierte.

Die früheren Autoporträts von Mapplethorpe waren vergleichbare Selbstinszenierungen narzisstischer Posen und Maskeraden. In der Regel blickt er direkt auf den Betrachter oder auf sich selbst, als blicke er in einen Spiegel. In diesen

---

<sup>327</sup> Bal. 1999. 261.

<sup>328</sup> Mapplethorpe starb 1989 an Aids.

<sup>329</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. 351.

<sup>330</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. 351.

<sup>331</sup> Diese beiden Porträts entstanden 1981.



Bildern nahm sich Mapplethorpe offenkundig als Abbild seiner selbst war, als kulturell generiertes *Ideal-Ich*. 1986 entstand ein einfaches Porträt mit Anzug und Fliege, in dem der Fotograf mit verkniffenem Gesicht und zusammengezogenen Brauen in die Kamera blickt.<sup>332</sup> Aus dem Bild spricht Trauer, fast Verzweiflung und Angst. Dies bezieht sich sicherlich auf seine Krankheit und den nahenden Tod. Es lässt sich aber auch eine gewisse Skepsis erkennen, als schaue er in ein fremdes Antlitz. Als gehöre das Gesicht einem ihm immer fremd gebliebenen Konstrukt.

### b) KÜNSTLERISCHE FOTOGRAFIE UND PASTICHE IN JAPAN

#### Nobuyoshi Araki – Stilleben aus Einzelbildern

Kehren wir zu den Aspekten der Inszenierung und des Stillebens zurück. Eine gewaltige Variationsbreite fotografischer Repräsentations- und Inszenierungsstrategien findet sich in den Aufnahmen des Japaners Nobuyoshi Araki. Umgekippte Vasen, Kannen, Gläser, kleine eingetrocknete Echsen, allerlei Plastikgetier, welke und faulende Blüten, üppige Bouquets, Lichtbrechungen und Farbkontraste sind ein Bruchteil der Elemente, die der Künstler für seine Blumenbilder und Stilleben verwendet.<sup>333</sup> Dabei erinnern die Aufnahmen an kunstvoll konzipierte Stilleben früher Piktorialisten, an die klassizistisch inspirierten Pflanzenformen eines Karl Blossfeldt, bisweilen an die reine Ästhetik Mapplethorpes, an zufällig entstandene Schnappschüsse oder an die artifizielle Technik der japanischen Kunst des Blumensteckens. Viele seiner Blumenvasen sind dicht gefüllt mit unterschiedlichen Pflanzen, mal grell bunt und blühend, mal welk und mal in Schwarzweiss.

Abb. 42; Abb. 43

Peter Weiermair vergleicht das Gesamtwerk des Künstlers mit einem gigantischen *Vanitas*-Stilleben:

"Das in der Fotografie beschworene sensuelle Ereignis wirkt wie ein Vanitasstilleben und spricht von der Vergänglichkeit des Genusses. [...] Freilich Speisen und Blüten erfahren in Arakis Bildern nicht die für Japan charakteristischen Verfremdungen oder Formalisierungen, jene hohe Kunst der Künstlichkeit, sondern wirken eher wie die Blüten des Bösen, entstammen einer Treibhauswelt und legen in unterschiedlichster Form sexuelle Konnotationen nahe. Arakis Werk ist eine Beschwörung von Ekstase und Tod, Begierde und Vergänglichkeit, eine thematische Kombination, wie wir sie aus der Tradition des japanischen Films und der japanischen Literatur kennen."<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> *Self Portrait*. 1986.

<sup>333</sup> Vgl. Bd. 17 aus Arakis 20-bändiger Gesamtausgabe seines Werkes: "Sensual Flowers". *The Works of Nobuyoshi Araki*. Bd. 17. Tokyo 1997.

<sup>334</sup> Weiermair, Peter. "Araki - Ein Henry Miller der Fotografie". 11. In: *Araki, Nobuyoshi. Shikijyo. Sexual Desire*. 1996. 10-12.

Diese Beschreibung ruft die Blumenbilder Mapplethorpes ins Gedächtnis. Auch könnte man auf den ersten Blick meinen, dass Arakis Aufnahmen frei von Verfremdungen und Künstlichkeit seien. Sie sind aber vielmehr auf die japanische Tradition des meditativen Arrangierens und Inszenierens zurückzuführen. Betrachtet man die Fotografien von Blumensträußen und Gestecken genauer, so wirkt deren Anordnung zwar, als beruhe sie auf dem Prinzip des Zufalls, doch folgt sie oft den exakten Regeln des *Ikebana*. Bei dieser Kunst ist der meditative Aspekt des Arrangierens ebenso wichtig wie der ästhetische.<sup>335</sup> Viele von Arakis Blumenstillleben zeigen nur wenige Pflanzen in speziell geformten Vasen, so dass vor allem einzelne bizarre Blatt- und Blütenformationen zur Geltung kommen. Harmonie liegt nach japanischem Verständnis weniger in der Symmetrie, sondern mehr in asymmetrischen Konzeptionen sowie in der handwerklichen Tätigkeit selbst.<sup>336</sup> Die "natürliche" Erscheinung basiert auf einer exakt konzipierten Inszenierung.<sup>337</sup> Was die Werke des Japaners ausserdem denjenigen Mapplethorpes ähneln lässt, ist die eindeutig erotische Konnotation seiner Pflanzenbilder – denn auch er kontrastiert das florale Element mit dem menschlichen Körper als Objekt der Begierde – und die ebenfalls häufige Betonung und Überzeichnung der ästhetisierten Oberfläche.

---

<sup>335</sup> Suzue Rother-Nakaya spricht in ihrer *Einführung in die japanische Blumenkunst* von "Blumenzeremonien" mit ähnlichem Stellenwert wie die Teezeremonie, die erstmals 1690 in einem Lehrbuch erwähnt wird. Vgl. Rother-Nakaya, Suzue. *Einführung in die japanische Blumenkunst*. Aarau: AT, 1995. 11.

<sup>336</sup> Das Wesentliche liegt in der Anordnung selbst, bzw. im *Tun*. Dieses Phänomen wurde von Roland Barthes in seinem Essay zur japanischen Kultur, *Das Reich der Zeichen*, anschaulich beschrieben. (Barthes, Roland. *Im Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.) Er erläuterte den rituellen Vorgang des Anordnens am Beispiel des *Sukiyaki* – einer Art japanischen Fonduegerichtes – am Schneiden und Kochen von Speisen vor dem eigentlichen Essen. Dabei verglich Barthes die auf dem Tisch ausgelegten rohen Zutaten mit einem holländischen Gemälde und hob insbesondere ihre visuelle Präsenz im Rohzustand hervor: Dass die Speisen roh seien, verstärkte die farbliche und taktile Präsenz ihrer Oberflächen (33). "Die japanische Rohkost ist wesentlich visueller Natur; sie bezeichnet einen bestimmten Farbzustand von Fleisch und pflanzlicher Nahrung (wobei die Farbe sich niemals in einem Katalog von Tönen erschöpft, sondern auf ein ganzes Spektrum von taktilen Qualitäten verweist; so bereitet der Sashimi weniger ein Spektrum von Farben aus als eines von Widerständen: jener Widerstände, die das rohe Fischfleisch über die Platte variieren lassen, indem sie es die Stationen des Schlaffens, des Fasrigen, des Elastischen, des Festen, des Harten und des Glatten durchlaufen lassen). [...] speisen heisst nicht ein Menü, eine Speisefolge einhalten, sondern mit einer leichten Berührung der Stäbchen bald hier bald dort eine Farbe aufnehmen, ganz so, als folge man einer Eingebung, die in ihrer Langsamkeit wie eine abgehobene, indirekte Begleitung zur Konversation erscheint (welche ihrerseits ausgesprochen schweigsam sein kann); sodann, weil diese Nahrung – und darin liegt ihre Originalität – die Zeit ihrer Zubereitung und die ihres Verzehrs in einer einzigen Zeit zusammenbringt." (36-37). Weiter beobachtete Barthes, dass bei diesem Vorgehen kein eigentliches Ende des Speisevorgangs festzusetzen sei. Der Sukiyaki habe nur einen Anfang, bzw. eine Ursprung und sobald er einmal begonnen sei, werde er zum fortlaufenden Ritual, das sich ständig wiederholt (37). Hier wird das charakteristische, nicht lineare Prinzip der japanischen Wahrnehmung und Konzeption der Wirklichkeit erkennbar, das einer um ein Zentrum herum angelegten Spirale gleicht. Weiter integrieren die Faktoren des Anordnens und Zusammenstellens das Element des Konstruierten in Arakis Fotografien.

<sup>337</sup> Vgl. ebd. 9-15.

Araki gehört zu den Fotokünstlern mit Erfahrung in der Werbefotografie. Die Anstellung in der Tokyoter Werbefirma Dentsu in den Jahren zwischen 1963 und 1972 ermöglichte ihm neben kommerzieller Fotografie, die hauptsächlich aus Aufnahmen von Haushaltsartikeln und Modeauftritten bestand, Ausrüstung und Studios der Firma für eigene Fotografien zu verwenden. Es entstanden zunächst Aktfotos weiblicher Angestellter seiner Firma. Von diesen Aufnahmen stellte Araki einfache Fotokopien her, die er in Buchform an Freunde, Kunstkritiker, aber auch nach dem Zufallsprinzip aus dem Telefonbuch ausgewählte Unbekannte verschickte.<sup>338</sup> Damit nahm die eigenwillige Strategie einer breit angelegten und konsequenten Bekanntmachung seines Werkes in der Öffentlichkeit ihren Anfang. Araki begann seine Fotografien wie Filme zu vertreiben bzw. zu publizieren, indem er sie mehrfach kopierte und verteilte.<sup>339</sup> Das Vorgehen gleicht der kontinuierlichen Ausweitung eines Netzes aus Einzelbildern. 1976 gründete Araki seine eigene Fotoschule. Er begann damals, vermehrt für Magazine zu arbeiten, unter anderem Pornomagazine, womit er bald eine ausserordentlich breite Öffentlichkeit erreichte. Er beschränkt seine Ausstellungsorte nie auf Museen oder Galerien und scheut sich nicht, seine Bilder auch in Bahnhöfen, Kaufhäusern, Cafés, Bars, Noodle Shops und Restaurants zu zeigen.<sup>340</sup> Um seine Aufnahmen dem Publikum zugänglich zu machen benutzt er ausserdem, wie seine amerikanische Kollegin Nan Goldin, die Diashow. Die Verbreitung erfolgt unter dem Markennamen *Arakinema* auf Videokassetten und CD-Roms.<sup>341</sup>

In Ausstellungen reiht Araki die Fotos vorzugsweise in Form einfacher Laserkopien rasterartig aneinander und tapeziert so die Wände ganzer Räume. In der einen gesamten Treppenraum einnehmenden Installation im Frankfurter *Museum für Moderne Kunst* wird der Besucher buchstäblich in diese Struktur aus Bildern hineingezogen. Dabei besitzt das Einzelbild nur innerhalb der Gesamtstruktur Bedeutung. Oft sind die Personen im Umkreis des Kunstwerkes Teil des immerwährenden Rituals um Neuorganisation der Bilder. Araki begnügt sich bei Ausstellungen meist mit einer vagen Idee bezüglich der Anordnung seiner Werke

---

<sup>338</sup> Vgl. Kramer, Mario. *Private Tokyo*. Textbeigabe zur Installation *Privat Tokyo* (1987-1995) im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.

<sup>339</sup> Es erstaunt nicht, dass Araki zwischen 1959 und 1963 an der Chiba Universität in Tokyo neben der Fotografie gleichzeitig Filmwissenschaft studierte. Es herrschte damals allgemein ein breites Interesse der japanischen Film-Avantgarde am europäischen Kino, das von Araki geteilt wurde. Insbesondere beeindruckten ihn die italienischen Neorealisten und die französische *Nouvelle Vague*, vor allem Jean Luc Godards Klassiker *A bout de souffle* aus dem Jahr 1959. Europäische Regisseure begannen zu jener Zeit, sich mit der Fragmentierung des Objektes in Zeichen und Anspielungen auseinanderzusetzen. Araki konzentrierte sich auf die Fotografie, integrierte aber das filmische und vor allem das serielle Element nachhaltig in sein fotografisches Schaffen. Vgl. Kramer, Mario. *Private Tokyo*. Textbeigabe zur Installation *Privat Tokyo* (1987-1995) im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.

<sup>340</sup> Vgl. Van Tuyl, Gijs. "Fotografie auf Leben und Tod". In: *Nobuyoshi Araki - Tokyo Nouvelle*. (Kat.). Kunstmuseum Wolfsburg: Cantz, 1997. [Ohne Seitenangaben].

<sup>341</sup> Vgl. Ebd.

und überlässt die restliche Choreographie den Kuratoren.<sup>342</sup> Dagegen legt er in seinen Büchern sehr viel Wert auf die eigene, sorgfältig getroffene Auswahl.<sup>343</sup>

Abb. 44

Arakis fotografisches Werk hebt sich durch den gigantischen Umfang (man spricht von bis zu 80 Filmen, die der Künstler an einem Tag verbraucht) von anderen ab.<sup>344</sup> Jede Einzelaufnahme stellt hier lediglich einen Ausschnitt eines immensen Komplexes dar. Daraus ergibt sich ein weiteres Element im Kontext des Begriffes "Inszenierung". So etwa alleine die unzähligen Blumenstillleben: Im Band *Sensual Flowers* erscheinen sie zwar als ein in sich geschlossenes Genre, doch ist der Einzelband nur ein Teilstück der Gesamtausgabe des Werkes von Araki, das sehr unterschiedliche Gebiete umfasst. Eine Art Rahmen für die Wahl der Motive bildet die Metropole Tokyo, in welcher Araki seit seiner Geburt lebt und arbeitet. Vereinzelt wurde Arakis Werk als künstlerisches Projekt der subjektiven Sicht auf die japanische Metropole, vergleichbar mit einem Tagebuch in Bildern, interpretiert.<sup>345</sup> Weiermair bezeichnet Arakis Publikationen als "fast tagebuchartige Welt von Bildern"<sup>346</sup> und Mario Kramer spricht von einem "Dokument- und Tagebuchcharakter seiner Fotografie".<sup>347</sup>

Aufgrund des umfassenden Titels – *Tokiomonogatari – Tokyo Story* –, den Araki seinem Œuvre verlieh, ist ein solcher Schluss durchaus berechtigt. Darüber hinaus tragen von seinen weit über 140 publizierten Büchern bemerkenswert viele den Namen Tokyo im Titel.<sup>348</sup> Ein genaueres Hinsehen verdeutlicht allerdings, dass Arakis System nicht demjenigen einer "Story" nach westlich linearem Verständnis folgt: es bleibt ohne Anfang und Ende und vermeidet eine erkennbare, nachvollziehbare Gliederung oder Entwicklung der "Geschichte". Araki überträgt

---

<sup>342</sup> Vgl. Erdmann Ziegler, Ulf. *A Complex Character. Nobuyoshi Araki's Photography*. 21-22. In: Zdenek, Felix, 1998. 16-22.

<sup>343</sup> Tomioka, Taeko. "Zu lesende Fotos". 84. In: Nobuyoshi Araki. *Akt-Tokyo*. 1971-1991. Graz: Ed. Camera Austria, 1992. 84.

<sup>344</sup> Vgl. Kramer, Mario. *Private Tokyo*. Textbeigabe zur Installation *Privat Tokyo* (1987-1995) im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. Mit Zitaten aus: Nobuyoshi Araki in: *Camera Austria International*. Nr. 45 (1993), 15-16.

<sup>345</sup> Vgl. auch Van Tuyl, Gijs. "Fotografie auf Leben und Tod". In: *Nobuyoshi Araki - Tokyo Novelle*. (Kat.). Kunstmuseum Wolfsburg: Cantz, 1997. Van Tuyls Interpretation unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den zuvor genannten, da er die Tokyo-Story ausdrücklich als *fiktives* Tagebuch mit einem oder mehreren fiktiven Ich-Erzählern bezeichnet, was Arakis Vorgehensweise im Kern trifft.

<sup>346</sup> Weiermair, Peter. "Araki – Ein Henry Miller der Fotografie". 11. In: Araki, Nobuyoshi. *Shikijyo. Sexual Desire*. Kilchberg, Zürich: Edition Stemmler, 1996. 10-12.

<sup>347</sup> Kramer, Mario. *Private Tokyo*. Textbeigabe zur Installation *Privat Tokyo* (1987-1995) im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. Mit Zitaten aus: Nobuyoshi Araki in: *Camera Austria International*. Nr. 45 (1993), 15-16.

<sup>348</sup> Die genaue Anzahl seiner publizierten Kunstbücher ist angesichts der gewaltigen Menge kaum fassbar. Vgl. Kramer, Mario in: *Private Tokyo*. Textbeigabe zur Installation *Privat Tokyo* (1987-1995) im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. 1993.

vielmehr das nicht lineare Funktionssystem, dem die Stadt unterliegt, auf seine Fotografien. Das Erscheinungsbild Tokyos folgt den Gesetzmässigkeiten der Megalopolis und ist angesichts der Tatsache des enormen Tempos des Aufbaus und Abrisses, unentwegt drastischen Veränderungen unterworfen. Das Bild einer Grossstadt wie Tokyo lässt kein statisches, fassbares System zu und ist als Abbild nicht wirklich repräsentierbar. Arakis Werk reflektiert dieses Paradigma und zeigt sich als stets veränderlich und beweglich. Es entzieht sich den Gesetzen einer logischen zeitlichen Abfolge. Ein gigantisches Gefüge, in dem die Einflüsse und Bezüge der Strukturen untereinander keiner klaren, linearen Denkweise unterworfen sind, das beschreibt Arakis Werk besser.

Zusammenfassend zeigt sich bei Araki, dass eine narrative oder ausschliesslich formal- ästhetische Position keinen Zugang zu diesem Gefüge gewährt. Einen ersten Zugang bieten dagegen die Publikationen Arakis, wie etwa die erwähnte 20-bändige "Gesamtausgabe" seines Werkes. Jeder Band behandelt ein anderes Thema und trägt einen eigenen Titel.<sup>349</sup> Die Titulierungen der einzelnen Bände benennen die Eckpunkte von Arakis fotografischer Sprache: Sie handeln von Körpern, von seiner verstorbenen Frau Yoko und der Katze Chiro, von Tokyo, "falschen" Reportagen, Kopie, Erotik und Pornographie, Tod, Sentimentalität und Melancholie. Dabei fällt wiederum die Vielfältigkeit dieses Werkes auf. Araki bedient sich aus dem breiten Angebot an klassischen künstlerischen Sujets aus Malerei und Fotografie (weiblicher Akt, Porträt, Stillleben, Himmel oder Strassenszenen). Zudem setzt er konsequent und gekonnt unterschiedliche fotografische Aufnahmetechniken ein. Er wechselt scheinbar ohne Umschweife von Schnappschüssen aus zweitklassigen Kompaktkameras zu technisch perfekten Studioaufnahmen. Letztere dienen ihm zur Verwirklichung kunstvoll arrangierter Blumenstillleben oder ebenso hochartifizierlicher Fesselungsarrangements weiblicher Akte. Daneben wirken die flüchtig fotografierten Stadtbilder oder die Porträts von Frauen in Stundenhotels kaum manipuliert, fast dokumentarisch. Araki weiss überdies den unterschiedlichen Erwartungen seines Publikums zu begegnen. Die Palette der Printmedien, in denen er sein Werk bis heute bereits veröffentlichte, reicht von edlen Fotobänden, seriösen literarischen und philosophischen Zeitschriften über Ausstellungskataloge bis hin zu Erotikmagazinen, SM-Periodika und populären Kalendern. Dabei passt er die Auswahl der Sujets meist dem jeweiligen Medium an. Dem entspricht ein markantes Phänomen der westlichen Rezeption von Arakis Kunst: Die Tendenz, das Werk Arakis in unterschiedliche Themen aufzugliedern, um diese dann in den jeweils avisierten Kontext zu setzen.<sup>350</sup> So wird entweder das Bild des gejagten Künstlers heraufbeschworen, der den Realismus der Reportagefotografie betont, oder es wird die Enttabuisierung und die Auflehnung gegen den sexuellen Moralkodex in Japan hervorgehoben, oder

---

<sup>349</sup> Bd. 1 - *Naked Faces*, Bd. 2 - *Bodyshapes*, Bd. 3 - *Yoko*, Bd. 4 - *New York*, Bd. 5 - *Chrysalis*, Bd. 6 - *Tokyo Novel*, Bd. 7 - *Sentimental Travelling*, Bd. 8 - *Privat Diary*, Bd. 9 - *Privat Diary 1999*, Bd. 10 - *Chiro, Araki and [two] 2 Lovers*, Bd. 11 - *In Ruins*, Bd. 12 - *Dramatic Shooting and Fake Reportage*, Bd. 13 - *Xeroxed Photo Albums*, Bd. 14 - *Obsenities and Strange Black Ink Stories*, Bd. 15 - *Death*, Bd. 16 - *Erotos*, Bd. 17 - *Sensual Flowers*, Bd. 18 - *Bondage*, Bd. 19 - *A's Lovers*, Bd. 20 - *Sentimental May*.

<sup>350</sup> Obwohl Arakis Fotografien auch einzeln gezeigt und verkauft werden, entspricht dies wohl hauptsächlich einer etablierten Marktstrategie und nicht der Absicht des Künstlers selbst.

man bringt die schonungslose Objektivierung des nackten Frauenkörpers mit fernöstlichem Exotismus in Verbindung.<sup>351</sup>

Doch fasst Araki die unterschiedlichen Genres und divergierenden Aufnahmetechniken wohl eben nicht als grundsätzlich verschieden auf. Er will damit wohl kaum verschiedene Bilder herstellen, wie beispielsweise dokumentarische Aufnahmen oder bewusst künstlerisch piktoriale Bilder. Vielmehr versteht er alles als *eine* Oberfläche, als *ein* Konstrukt. Schliesslich lässt Araki die unterschiedlichsten Motive zu einem kolossalen Ganzen verschmelzen, indem er seine Fotografien als Bilderwände präsentiert oder in Bildbänden publiziert. Im Grunde gleicht sein Vorgehen dem Zusammenfügen eines Stilllebens aus einzelnen Fotografien.

Einzelne Fotografien getrennt vom übrigen Werk zu analysieren, käme also einer Detailbetrachtung eines Kunstwerkes unter rein formal-ästhetischen Gesichtspunkten gleich. Allerdings zeigt die Anwendung und Hervorhebung piktorialer Bildprinzipien, dass Araki die ästhetischen Mechanismen durchaus beachtet. Um sich Arakis "Bilderkorpus" zu nähern, ist zunächst ein Blick auf die Perzeption des Mediums Fotografie in Japan unumgänglich, wobei sich aufschlussreiche Zusammenhänge bezüglich Illusionismus/Fotografie und Zitat/Metapher erkennen lassen. Deutlich wird dabei die Verknüpfung mit überlieferten, japanischen Kunstparadigmen, welche die Werke meiner Ansicht nach zu einem kulturellen *Pastiche* werden lassen.

### Exkurs: Fotografie und Oberflächenillusionismus in Japan

Die Berücksichtigung japanischer Fotografie in einer Untersuchung, die vor allem westliche Malerei reflektierende Fotografien zum Thema hat, mag zunächst paradox wirken. Doch der eigentliche Fokus liegt beim kunsthistorischen *Pastiche*, das hier durchaus in einem weiteren Sinne verstanden werden soll. Gerade die japanische künstlerische Fotografie basiert auf einer äusserst komplexen

---

<sup>351</sup> Vor allem ist andererseits die auffallende "Restauration eines Künstlerbildes, dessen Tage längst gezählt schienen" zu beobachten, wie Christian Kravagna schreibt. Vgl. Kravagna, Christian. "Her mit den kleinen Japanerinnen! Araki im Westen". 15. In: *Nobuyoshi Araki: Tokyo Comedy*, 1997. 14-19. Die in diversen Araki-Monographien veröffentlichten Kurzbiografien verfallen fast ausnahmslos dem Mythos des gejagten, von einem inneren Zwang getriebenen Künstlers, der nicht anders kann, als zu fotografieren. Sie bestätigen das Bild des von einer Mission geleiteten männlichen Schöpfers, dem das Fotografieren zum Lebensatem wird. Solche Fotografie entsteht aufgrund einer nicht kontrollierbaren Obsession und ist sozusagen "frei von und unabhängig von sozial geprägten Wahrnehmungsmustern". Vgl. ebd. 16. Dabei wird freilich konsequent übersehen, dass Arakis Blick durch die Kamera keineswegs objektiv ist und dass der Fotograf mit seiner *Tokyo Story* keineswegs alles fotografiert, sondern vielmehr einem System folgend auswählt und daher keine urbane Dokumentation liefert. Vgl. auch: Kramer, Mario. *Private Tokyo*. Textbeigabe zur Installation *Privat Tokyo* (1987-1995) im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. Ders. "Nobuyoshi Araki - Privat Tokyo". In: *N.A., Shikijyo Sexual Desire*. Kilchberg/Zürich: Edition Stemmle 1996. 14. Yasumi, Akihito. "Der Fotograf zwischen Mann und Frau". In: Riemenschneider, Burkhard, Hrsg. *Araki – Tokyo Lucky Hole*. Mit Texten von Akihito Yasumi und Akira Suei. Köln: Benedikt Taschen, 1997. 16-19. Weiermair, Peter. "Araki - Ein Henry Miller der Fotografie". 11. In: *Araki, Nobuyoshi. Shikijyo Sexual Desire*. 1996. 10-12.

Kunsttradition, die unterschiedliche, neue Einflüsse jeweils subtil mit dem Vorhandenen zu vermengen wusste. Bei vielen zeitgenössischen Künstlern zeigt sich eine auffällige Neigung zur Nostalgie, verbunden mit einem offensichtlichen Interesse an europäischer Malerei von der Renaissance bis zur Moderne. Die bekanntesten Namen sind in diesem Zusammenhang Yasumasa Morimura, der – vergleichbar mit Cindy Sherman – historische Gemälde und Filmausschnitte selbst als Modell parodiert, und der in den USA lebende Hiroshi Sugimoto, dessen Werke im nachfolgenden Abschnitt genauer analysiert werden. Anderen Künstlern, wie Mariko Mori, gelingt es, das traditionelle Erbe östlicher Kultur mit den überzeichneten Ikonen der Computertechnologie zu verschmelzen.

Die technische Errungenschaft der Fotografie erreichte Japan kurz nach ihrer Erfindung und im Zuge der Öffnung des Landes um 1854,<sup>352</sup> zusammen mit Erkenntnissen moderner Wissenschaft und westlicher Kunst.<sup>353</sup> Die verschiedenen Medien der westlichen Kunst – Fotografie, Ölmalerei, Kupferstich und die Lithographie – hielten ihren Einzug in Japan alle etwa zur gleichen Zeit, was deren Rezeption wesentlich prägte. Es war insbesondere die Technik der Ölmalerei, welche die Japaner damals neben der Fotografie beeindruckte. Durch die Ölmalerei entdeckten die japanischen Künstler die illusionistische Repräsentation, die in der traditionellen japanischen Kunst bis dahin noch nicht angewendet worden war. Die Japaner begegneten also zeitgleich europäischer, wirklichkeitsgetreuer Porträtkunst in der Ölmalerei sowie der Fotografie.<sup>354</sup> Dabei wirkten weniger die Unterschiede zwischen einem Bildnis in Öl und der Fotografie, als vielmehr die *Gemeinsamkeiten* besonders faszinierend: Beide Techniken ermöglichten eine wirklichkeitsgetreue Darstellung. Kohtaro Iizawa formuliert unmissverständlich:

"To them a photograph was a picture painted with a machine, while a Western-style painting was a photograph taken with a brush."<sup>355</sup>

---

<sup>352</sup> Die 1839 erstmals in der Akademie der Wissenschaften in Paris vorgestellte Technik der Daguerreotypie erreichte bereits neun Jahre später Japan. Den Durchbruch erlebte die Fotografie in Japan nachdem Frederic Scott Archer 1851 sein Kollodiumverfahren bekannt gemacht hatte. Vgl. Kaneko, Ryuchi. In: *Zeitgenössische Fotokunst aus Japan*. (Kat.) Neuer Berliner Kunstverein (6.11.-19.12.1999). Heidelberg: Umschau/Braus, 1999.

<sup>353</sup> Die Kenntnis westlicher Kultur und Kunst entwickelte sich in der Folge zu einem grundlegenden Bestandteil der Kunsterziehung in Japan. Obwohl dieses Wissen meist auf Reproduktionen basierte, konnte sich daraus bei den Künstlern oftmals ein weitaus fundierteres Wissen über westliche Kunst, als über die eigene japanische entwickeln. Eine der Ursachen liegt darin, dass sogenannter japanischer und westlicher "Stil" in der Kunsterziehung klar getrennt wurden. Kunststudenten stellt sich somit bereits zu Beginn ihrer Karriere die Frage, ob sie sich auf ein Studium in westlicher oder in traditioneller japanischer Kunst konzentrieren wollen. Diese Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführte Unterscheidung wurde weitgehend (s. u.) in derselben Form bis heute beibehalten. Vgl. Stearns, Robert: "Space, Time and Memory". 54 ff. In: *Photography and beyond in Japan*. 1995. 51-97. Stearns spricht zwar von "wenigen Veränderungen", die vorgenommen wurden, doch entscheidend bleibt, dass beides über einen langen Zeitraum hinweg getrennt angeboten wurden und dass sich dieses Bewusstsein von japanischer Tradition auf der einen Seite und westlichem Kunstschaffen auf der anderen Seite etablieren konnte.

<sup>354</sup> Minato, Chihiro. *Japan and Photography. In Quest for the Other*. S. 687. In: Frizot, 1998. S. 687-693.

<sup>355</sup> Iizawa, Kohtaro. "The Shock of the Real - Early Photography in Japan". 41. In: *Photography and beyond in Japan*. 1995. 37-49.

Was die Künstler bei der Fotografie zusätzlich in den Bann zog, waren deren mannigfaltige Anwendungsmöglichkeiten. Man erkannte schnell ihre wirkungsvolle Vereinbarkeit mit den Techniken der Malerei und der Grafik.<sup>356</sup> Auf dieser Basis liessen sich mit der Fotografie die traditionellen Formen japanischer Kunst mit der neuen westlichen Kunst verbinden und modern bzw. postmodern umsetzen. Die frühen japanischen Fotografen setzten sich dementsprechend oft mit mehreren "westlichen Kunstformen" gleichzeitig auseinander. Einer davon war Yokoyama Matsusaburo, der eigentlich aufgrund seines Interesses an westlicher Malerei zur Fotografie gefunden hatte. Er entschloss sich Anfang der 1860er Jahre dazu, die Fotografie zu Hilfe zu nehmen, um das Malen besser zu lernen. So wurde Yokoyama nicht nur Fotograf, sondern auch ein talentierter Maler, der es verstand, beide Kunstgattungen für seine Zwecke miteinander zu vereinen. Er entwickelte eine Technik zur Herstellung sogenannter "Fotografischer Ölgemälde", die darauf beruhte, das Fotopapier von der Emulsion zu befreien, um danach die Rückseite des Bildes mit Ölfarben zu kolorieren.<sup>357</sup> Damit erreichte er einen erstaunlich lebensnahen Realismus und fand sozusagen einen Weg zur reibungslosen Kombination von Fotografie und Malerei.

Abb. 45

Die eigenartige hyperreale Wirkung, die Yokoyama mit seinen fotografischen Ölgemälden erzielte, faszinierte auch andere Künstler, die den neuentdeckten westlichen Realismus kopierten. Sie waren davon, dass etwas künstlich Erschaffenes dem originalen Objekt derart gleichen und nahezu selbst real erscheinen konnte, vollkommen begeistert.<sup>358</sup> In der Folge entwickelte sich das Spiel mit der wirklichkeitsnahen oder illusionistischen Wirkung zum eigentlichen Bildinhalt, neben dem die Werke kaum andere Bedeutungen besaßen. Iizawa sieht den daraus hervorgegangenen, charakteristischen Illusionismus gar als kontinuierliches Thema bzw. Konzept der japanischen Fotografie, das bis in zeitgenössische Werke nachwirke.<sup>359</sup>

Ende der 1880er Jahre veränderten die verbesserten fotografischen Techniken mit kürzerer Auslösezeit allgemein (in Europa und Japan) die Wahrnehmung des Mediums. Man verstand die Fotografie nunmehr stärker als ein Medium, um Ereignisse und Momente festzuhalten. Die Fotografen begannen vermehrt in dieser Hinsicht zu experimentieren.<sup>360</sup> Das katastrophale Erdbeben, das 1923 die Stadt Tokyo weitgehend in eine Ruinenlandschaft verwandelte, war der ungefähre

---

<sup>356</sup> Vgl. ebd. 40 ff.

<sup>357</sup> vgl. ebd. 43.

<sup>358</sup> vgl. ebd. 45.

<sup>359</sup> vgl. ebd. 45. Vgl. zur Fotografie Hiroshi Sugimotos auch Abschnitt c) dieses Kapitels.

<sup>360</sup> Minato, Chihiro. *Japan and Photography. In Quest for the Other*. S. 688. In: Frizot, 1998. S. 687-693.



Zeitpunkt, als der japanische Fotojournalismus erstmals in Erscheinung trat.<sup>361</sup> Tokyo wurde als moderne Stadt wieder aufgebaut und viele Fotografen begannen die kontinuierlichen Veränderungen der Metropole zu dokumentieren. Daneben etablierte sich Anfang der 20er Jahre auch in Japan eine explizit künstlerische Fotografie, die sich am europäischen und amerikanischen Piktorialismus orientierte.

Trotz dieser Entwicklungen konnte sich aber die charakteristische Wahrnehmung der Fotografie in Japan auch in der modernen japanischen Fotografie halten. Man kann sagen, dass aus der Tradition des japanischen Kunstverständnisses heraus die illusionistische Ölmalerei und die Fotografie sowohl indexikalisch als auch ikonisch wahrgenommen werden. Es fällt den Künstlern nicht schwer, die Verbindung der beiden Faktoren von vornherein als gegeben anzunehmen.

### Exkurs: Überlieferung und mitate

In ähnlicher Weise wie in der westlichen Fotografie reflektieren einzelne Vertreter der Kunstfotografie in Japan Traditionen der eigenen Kunstgeschichte.<sup>362</sup> Das japanische Verständnis von Kunst als Repräsentation der Wirklichkeit unterscheidet sich sehr vom westlichen. In der japanischen Kunst scheinen dann und wann aus der Tradition überlieferte Spuren auf, die trotz der bei den meisten Künstlern dominanten Orientierung an westlicher Kunst als Inspiration und Vorbild noch immer nachwirken. Japanische Künstler bewahren ein historisches Bewusstsein um die Prinzipien japanischer Traditionen in Bildern, überlieferten Motiven, Symbolen und Themenkreisen.<sup>363</sup>

Eine vergleichbare Vermischung der Tradition mit fremden Einflüssen fand in anderer Form schon früher statt: Die Prinzipien der westlichen Perspektive wurden beispielsweise bereits im 16. Jahrhundert in Japan eingeführt und damals schon von einigen Künstlern in die eigenen Raumvorstellungen integriert.<sup>364</sup> Dabei übernahmen sie die neue Technik aber nur teilweise, indem die traditionelle Bedeutungsperspektive mit der neuen westlichen Kulissenperspektive je nach Bedarf vereint wurde. Der traditionelle perspektivische Aufbau in japanischer Kunst ist – um einen Aspekt zu nennen – nicht immer auf den Betrachter ausgerichtet, sondern auf das zentrale Objekt im Bild mit dem grössten Bedeutungsgehalt. Der Blickpunkt geht dann vom jeweiligen Bedeutungsträger im Bild selbst aus. Robert T. Singer beschreibt beispielsweise, dass der leere Raum in der japanischen Kunst nicht einfach als Leerstelle, sondern ebenfalls als Bedeutungsträger wirkt.<sup>365</sup> "Leere" stehe hier für die buddhistische Auffassung von Leere und Zeitlosigkeit,

---

<sup>361</sup> Ebd.

<sup>362</sup> Vgl. Singer, Robert T. "Japan's Persisting Traditions. A Premodern Context of Postmodern Art". In: *Photography and beyond in Japan*. 1995. 15-35.

<sup>363</sup> Vgl. ebd.

<sup>364</sup> Ebd. 17.

<sup>365</sup> Ebd. 16-27.

bzw. die physische Präsenz des Zeitkontinuums als vierte Dimension.<sup>366</sup> Hiroshi Sugimoto veranschaulicht diese konzeptionelle Auffassung der Leerstelle im Bild in seinen bereits im ersten Teil dieser Untersuchung erwähnten Aufnahmen leerer Kinotheater. Die Bilder zeigen schliesslich lediglich eine überirdisch weiss leuchtende, leer erscheinende Leinwand in der aber aufgrund der mehrstündigen Belichtungsdauer der komplette Ablauf eines Kinofilms komprimiert wurde. Die in der weissen Leinwand sichtbare Leere bedeutet damit die konzeptionelle Verkörperung fliessender Zeit.<sup>367</sup>

Abb. 46

Die Fotografie trat in Japan unter anderem das Erbe des traditionellen Holzschnitts an, nicht zuletzt wegen der Reproduzierbarkeit: Beim einfachen Holzschnitt der *Edo*-Zeit (1615–1868) handelte es sich um eine Volkskunst, bei der eine möglichst grosse Verbreitung und Vervielfältigung das Ziel des einzelnen Künstlers waren.<sup>368</sup> Eine Kunst, die ähnlich wie das Medium Fotografie die Reproduzierbarkeit als Teil ihrer selbst verstand.<sup>369</sup> Den Beginn der *Edo*-Epoche markierte die Herausbildung einer neuen Mittelschicht und damit die Nachfrage nach einer Kunst, die das

---

<sup>366</sup> Ebd.

<sup>367</sup> Das Element der Zeit spielt eine fundamentale Rolle in zwei traditionellen japanischen Formen der Malerei: der Bildrolle und dem Paravent. Besonders im Format der Handrolle, die mit der rechten Hand aufgerollt wird, ist das Vergehen der Zeit beim Betrachten am eingängigsten visualisiert. Der Betrachter "reist" sozusagen durch die sich ändernde Bildfolge oder Landschaft, wobei der Ablauf der Zeit beispielsweise durch eine sich im Wechsel der Jahreszeiten verändernde Landschaft wiedergegeben werden kann. Einem ähnlichen Prinzip folgen die Paravents oder Stellwände, deren einzelne Teile eine Abfolge durch Zeit und Raum verkörpern. Dennoch darf diese Darstellungsform nicht ohne weiteres mit dem westlichen, linearen Zeitverständnis gleichgesetzt werden. Erst mit der Öffnung des lange isolierten Landes Mitte des 19. Jahrhunderts wurde 1873 auch der Gregorianische Kalender in Japan eingeführt. Der Tag der Kalenderreform symbolisiert am deutlichsten Japans Hinwendung zum Westen und Abkehr von der Tradition. Bis 1873 hatte sich die Einteilung des Kalenders immer nach dem jeweils inthronisierten Kaiser gerichtet. Vgl. Coulmas, Florian. *Japanische Zeiten. Eine Ethnographie der Vergänglichkeit*. Kindler, 2000. Die japanische Auffassung von Geschichte und Zeit unterscheidet sich wesentlich von der westlichen. Im Gegensatz zum linearen System eines historischen Verständnisses, geht das traditionelle japanische Denken von einer sich ständig drehenden Spirale aus. Vergangenheit und Zukunft werden in der Gegenwart aufgehoben, allein die Gegenwart zählt. Vgl. auch: Matt, Gerald. In: *Lust und Leere – Japanische Fotografie der Gegenwart*. 1997. 8. Ein Augenblick vermag aber zugleich den "Moment des Ewigen" mit einzuschliessen. Dies gilt ebenfalls für die Fotografie: Im Moment, ist immer auch die Ewigkeit mit einbezogen. Das Element des Momentanen funktioniert also vielmehr als Zeichen oder Symbol, ähnlich wie der leere Raum im Bild.

<sup>368</sup> Zur Holzschnittkunst des *Ukiyo-e* vgl. auch: Lane, Richard. *Ukiyo-e Holzschnitte: Künstler und Werke*. ["Images from the Floating World: The Japanese Print". Fribourg: Office du Livre]. Übers. von Klaus J. Brandt. Zürich: Orell Füssli, 1978. Kobayashi, Tadashi. *Ukiyo-e: An Introduction to Japanese Woodblock Prints*. ["Ukiyo-e." Kodansha, 1982]. Übers. von Mark A. Harbinson. Tokyo; New York; London: Kodansha, 1992. [Paperback 1997].

<sup>369</sup> Das Prinzip der Wiederholung war bereits für die buddhistischen Mönche im 12. Jahrhundert Grundlage für die Einführung der Drucktechnik aus China gewesen. Die fortwährende Repetition von Buddhas Namen galt als Weg der Erleuchtung und das Drucken des Namens mittels einer Holzplatte bot einen Weg der Optimierung über die einfache sprachliche Wiederholung hinaus. Vgl. Cawthorne, Nigel. *Ukiyo-E. Die Kunst des Japanischen Farbholzschnitts*. Übers. Jürgen Blasius. Augsburg: Battenberg, 1998. 9. ["The Art of Japanese Prints". London: Hamlyn, 1997]. Vgl. auch Lane, 1978. 39 u. 44.

Alltagsleben eines weltlichen Bürgertums widerspiegelte.<sup>370</sup> Mitte des 17. Jahrhunderts stieg überdies die Produktion von Büchern, deren Illustrationen in Holzschnitten bestanden, prägnant an.<sup>371</sup> Die 1657 wütende Feuersbrunst, die weite Teile der Stadt Edo (des heutigen Tokyo) zerstörte, führte nach Tadashi Kobayashi zu einer "kompletten Transformation" der Stadt.<sup>372</sup> Die Katastrophe fiel in eine Zeit, in der die in langen Friedensjahren reich gewordenen Bürger der grossen Städte geradezu von einem "Taumel des Vergnügens" erfasst waren.<sup>373</sup> Edo entwickelte nach dem Wiederaufbau eine neue, moderne und selbstbewusste städtische Kultur.<sup>374</sup> Viele Bücher wurden für Yoshiwara, das Vergnügungsviertel der rasch aufblühenden Stadt, geschaffen. Vor allem die Freudenhausviertel mit ihren verführerischen Schönheiten standen im Mittelpunkt des geselligen Lebens. So dienten die Bücher in der Regel als "Führer" durch die "Grünen Häuser",<sup>375</sup> in denen Vorzüge und Mängel der begehrtesten Kurtisanen samt ihrer Ausstattung und ihrem Preis beschrieben wurden.<sup>376</sup> Nach Nigel Cawthorne wurden die Drucke auch als Einzelblätter verkauft: Als praktisch alle Häuser in Edo der Feuersbrunst zum Opfer gefallen waren, kam es beim Wiederaufbau zu einer grossen Nachfrage preiswerter Wanddekorationen. Mit den einzelnen verkauften Drucken konnten Wände und Wandschirme dekorativ beklebt werden.<sup>377</sup>

Abb. 47

Die Holzschnitte des *Ukiyo-e* stellen im vorliegenden Zusammenhang auch aufgrund ihrer Sujets und der konzeptionellen Verwendung von traditionellen Metaphern und Sinnbildern einen wichtigen Gesichtspunkt dar. Im Zentrum der *Edo*-Epoche standen Darstellungen der Sinnesfreuden, zumeist erotische Darstellungen oder Porträts von Kurtisanen.<sup>378</sup> Der buddhistische Begriff *Ukiyo* bildete sich Mitte des 17. Jahrhunderts heraus. Er beschreibt die Welt der Sinnesfreuden als "vergängliche, vorübergehende und fließende Welt", deren Merkmal die Unbeständigkeit ist. Eine Welt voller flüchtiger Freuden und

---

<sup>370</sup> Vgl. Cawthorne, 1998. 10 ff. Kobayashi, 1992. 33ff. Kobayashi zufolge geht die Verbreitung der Holzschnittkunst auf das Aufkommen einer neuartigen Genremalerei zurück, die neben dem höfischen Leben auch vermehrt Szenen des einfachen Lebens wiedergab. Diese Malerei gewann zu Beginn des 17. Jahrhunderts mehr und mehr an Popularität, doch blieben die Gemälde für die unteren Bevölkerungsschichten weiterhin unerschwinglich. Ein Medium, das kostengünstigere und grössere Auflagen erlaubte, musste gefunden werden.

<sup>371</sup> Vgl. Kobayashi, 1992. 35.

<sup>372</sup> Vgl. ebd.

<sup>373</sup> Vgl. Cawthorne, 1998. 10.

<sup>374</sup> Vgl. ebd. 10 ff. und Kobayashi, 1992. 35.

<sup>375</sup> *Seiro*, "Grünes Haus", war eine Umschreibung für Bordell.

<sup>376</sup> Vgl. Kobayashi, 1992. 34/36. Cawthorne, 1998. 12.

<sup>377</sup> Vgl. Cawthorne, 1998. 13. Nach Kobayashi entwickelte der Illustrator Hishikawa Moronobu in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Einzeldruck, ursprünglich für eine gehobene Kundschaft. Vgl. Kobayashi, 1992. 36. Vgl. auch Lane, 1978. 44-45.

<sup>378</sup> Vgl. Kobayashi, 1992. 34.

ungebundener Sorglosigkeit.<sup>379</sup> Das *e* steht für das japanische Zeichen für Bilder, *Ukiyo-e* bedeutet also "die Bilder der flüchtigen Welt".<sup>380</sup> Die Motive des *Ukiyo-e* umspannten neben der Sexualität und der Schönheit der Kurtisanen auch Szenerien aus dem Kabuki-Theater.<sup>381</sup> Wie erwähnt gehörten dazu zahlreiche Porträts, und einzelne Künstler nutzten das Genre, um die Frauen oder Schauspieler in extremen "Grossaufnahmen" zu zeigen. Sie konzentrierten sich keineswegs auf idealisierte Schönheiten der Oberschicht: Einer der grössten Künstler jener Zeit, Kitagawa Utamaro, porträtierte genauso die weniger attraktive Alltagswelt der einfachen Strassenprostituierten.<sup>382</sup> In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahmen Naturmotive wie Blumen, Vögel und Landschaftsbilder zu. Allmählich wirkten sich damals Einflüsse der europäischen Malerei und des perspektivischen Bildraums aus.<sup>383</sup> Obwohl sich die meist direkt von der Natur wiedergegebenen Blumenbilder von ihren europäischen Vorbildern aus der Stilllebenmalerei unterscheiden,<sup>384</sup> bleibt die genaue Beobachtungsgabe und die Faszination für Details dennoch auffallend.<sup>385</sup> Gleichermassen schien das eigentliche Ziel darin zu liegen, ein Abbild der "fliessenden Welt" naturgetreu wiederzugeben.

Abb. 48; Abb. 49

Erotische Szenen unterlagen strengen Vorgaben, für deren Überschreitung unter Umständen sogar Gefängnis oder Verbannung drohten.<sup>386</sup> Dennoch wusste man diese Regeln und Tabus einer starren Gesellschaftsordnung kontinuierlich zu unterlaufen und zu brechen, so dass sich eine eigene japanische Tradition der Parodie und Persiflage entwickelte. Häufigste Form dessen waren die *mitate*-Darstellungen, eine Art Metaphern, in der traditionelle, fest verankerte Bildgattungen (überlieferte buddhistische Sujets nach strengen Vorgaben, die jedem bekannt waren) durch moderne oder "niedere" Elemente (z.B. profane Figuren aus dem Sexgewerbe) ersetzt wurden.<sup>387</sup> Singer nennt die *mitate*-Bilder Beispiele für die wesentliche Bedeutung von Überlieferung bekannter Zeichen und Symbole in der japanischen Kunst. Aufschlussreich ist meines Erachtens auch das damit verbundene Element der gezielten Verfremdung der Vorlage: Die *mitate*-Bilder gleichen einem ironisierenden *Pastiche*, das überlieferte Motive und Sinnbilder in einen veränderten Zusammenhang bringt und damit die Bedeutung

---

<sup>379</sup> Vgl. Cawthorne, 1998. 10. Lane, 1978. 11.

<sup>380</sup> Vgl. ebd. 10.

<sup>381</sup> Vgl. Kobayashi, 1992. 37.

<sup>382</sup> Vgl. Cawthorne, 1998. 50 ff.

<sup>383</sup> Vgl. ebd. und Kobayashi, 1992. 41. Der Einfluss aus Europa führte auch zu ersten handkolorierten und mehrfarbigen Drucken.

<sup>384</sup> Vgl. Cawthorne, 1998. 58 und 84.

<sup>385</sup> Vgl. ebd. 83.

<sup>386</sup> Vgl. ebd. 17.

<sup>387</sup> Singer, Robert T. "Japan's Persisting Traditions. A Premodern Context of Postmodern Art". 28 ff. In: *Photography and beyond in Japan*. 1995. 15-35.

verzerrt wiedergibt. Die Tradition der *mitate* lässt sich fürwahr, wie es Robert Singer formuliert, als "premodern context for postmodern Art" verstehen.<sup>388</sup> Die Innovation beruhte auf hintergründigen Bedeutungen und Konzepten und weniger auf Virtuosität oder aufwändigen Materialien. Ästhetische Elemente wie die Wirkung der Farbe dienten dazu, die hintergründige Bedeutung zu betonen und den wesentlichen Details mehr Gewicht zu verleihen.

Die Fotografie bietet daher den zeitgenössischen Künstlern ein geradezu ideales Medium, die Bilder zu manipulieren und kulturelle Symbole nach Art der *mitate*-Tradition neu zu kombinieren. In dieser Weise liessen sich die traditionellen Konzeptionen einer über tausendjährigen Geschichte in das zeitgenössische Kunstgeschehen Japans einbeziehen. Die Form der Erinnerung und Nostalgie als grundlegendes Element japanischer Kultur findet sich in Kunst und Literatur.<sup>389</sup> Interessant sind die Äusserungen des Fotografen und Philosophen Takuma Nakahira, der sich Ende der 60er Jahre intensiv mit der Beziehung zwischen Fotografie und Künstler auseinandersetzte. Er war Teil einer Bewegung, die ihr eigenes Organ, das *Provoke* Magazin herausbrachte, in dem auch Fotografien von Araki zu sehen waren.<sup>390</sup> Im Zuge der damaligen, die Kontinente übergreifenden Suche nach neuen Visionen in der Kunst setzte sich die Gruppe *Provoke* spezifisch mit den Aspekten der Fotografie auseinander. Die Trennung in Beobachter einerseits und Wirklichkeit andererseits ablehnend, versuchte Nakahira in seinen Schriften zu zeigen, dass das Objekt von der Wirklichkeit umgeben sei, und die Rolle des Fotografen darin bestehe, von der Wirklichkeit ausgehend, die Komposition um das fotografierte Objekt herum zu organisieren.<sup>391</sup> Diese Konzeption resultiert aus der zuvor beschriebenen traditionellen japanischen Perspektive und ergibt ein Schema der Umkehrung: nicht das Subjekt schaut die Welt an, sondern die Welt das Subjekt.<sup>392</sup>

### Arakis Pastiche

Die genannten Aspekte lassen sich auf die Fotografie Arakis übertragen. Erinnern wir uns an seine Vorgehensweise, mit seinen Bildern ganze Museumswände zu bedecken – das Konzept gleicht den mit einzelnen Holzschnitten dekorierten Zimmerwänden nach dem grossen Feuer in *Edo*. Auch Arakis Motive gleichen denjenigen aus der *Ukiyo-e*.<sup>393</sup> die Fotografien zeigen grösstenteils das Nachtleben

---

<sup>388</sup> Vgl. ebd. 34.

<sup>389</sup> Vgl. Minato, Chihiro. *Japan and Photography. In Quest for the Other*. 692. In: Frizot, 1998. 687-693.

<sup>390</sup> Die ersten drei Ausgaben des Magazins sind erst kürzlich in einer limitierten Auflage neu erschienen. Schifferli, Christoph; Yasumi, Akihito. *The Japanese Box*. Steidl, 2001.

<sup>391</sup> Vgl. Minato, Chihiro. *Japan and Photography. In Quest for the Other*. 692. In: Frizot, 1998. 687-693.

<sup>392</sup> Vgl. ebd. 692.

<sup>393</sup> Vgl. auch Van Tuyl, Gijs. "Fotografie auf Leben und Tod". In: *Nobuyoshi Araki - Tokyo Novelle*. (Kat.). Kunstmuseum Wolfsburg: Cantz, 1997. [Ohne Seitenangaben].

Tokyos mit seinen schönen und weniger schönen Seiten, durchmischt von Einzelporträts, Blumenbildern, Stadtaufnahmen und Landschaften. Mit den Worten Gijs van Tuyls wird wie in den *Ukiyo-e* "mit Hilfe der Fotografie das Wesen der alltäglich dahintreibenden Welt eingefangen".<sup>394</sup> Die Aktaufnahmen sind dabei oft in einer Weise aufgenommen, die bewusst provoziert. Die gezielte Nebeneinanderstellung von erotischen Spielen, Geschlechtsorganen und deren künstlichen Nachbildungen in Übergrösse auf der einen Seite, und üppigen Blumenbouquets, Blütenkelchen oder sorgfältig arrangierten Lebensmitteln auf der anderen Seite, pointiert, wie bei Mapplethorpe, den obszönen Gehalt dieser Ästhetik.

Mit der Anlehnung an die Tradition des *Ukiyo-e* konzipiert Araki eine Art *mitate*, vor allem deshalb, weil er es in der Regel darauf anlegt, die Tabus der heutigen japanischen Gesellschaft zu durchbrechen.<sup>395</sup> Man könnte sagen, er hält den Zensurbehörden ihre eigene Geschichte entgegen. Nicht die unmittelbare Wirklichkeit, sondern wiederum die *Geschichte* der Repräsentation von Wirklichkeit. Akihito Yasumi nennt Arakis dokumentarisch wirkende Fotografien eine "Parodie" der Reportagefotografie:

"In dem Fotoband Nobuyoshi Araki's Pseudoreportage (Byakuya – shobo, 1980) benutzt Araki den Stil der Reportagefotografie und parodiert ihn. Anfangs scheint es, als würden zufällige Ereignisse in der Realität verfolgt, irgendwann wird aber deutlich, dass alles von Anfang an nur Inszenierung und Fiktion war. Araki greift die Vorstellung von der "Objektivität" der Fotografie auf, stellt sie auf den Kopf und zeigt, dass Fotografie keineswegs neutral ist."<sup>396</sup>

Den Bruch mit der Wirklichkeit unterstreicht Araki meiner Ansicht nach zusätzlich durch die Anordnung der Bilder in gigantischen Bilderwänden und in der Durchmischung mit artifiziellen Studioaufnahmen. Er arrangiert und ordnet im Grunde seine Bilder, wie Weiermair beobachtet, in der Art eines gigantischen Stilllebens oder eines Blumenarrangements kontinuierlich neu. Weiter bezeugt die Technik der mehrfachen Kopie, dass es sich lediglich um Imitationen und keine identischen Reproduktionen der Wirklichkeit handelt: Einerseits in der Nachahmung überlieferter Bildgattungen und kultureller Symbole, andererseits in der von Araki regelmässig verwendeten Fotokopie als Laserprint. Ähnlich wie die Nachahmungen historischer Vorlagen lediglich ein verzerrtes *Pastiche* darstellen können, wird in der nochmaligen Kopie der eigentlichen Fotografie durch die Laserkopie der direkte

---

<sup>394</sup> Ebd.

<sup>395</sup> Vor 1985, als ein neues Gesetz zur Beaufsichtigung des Amüsiergewerbes in Japan in Kraft trat, publizierte Araki regelmässig in der Zeitschrift *Photo Age*, die später eingestellt wurde. Das Magazin ironisierte Akihito Yasumi zufolge die "Unterdrückung der menschlichen Begierde nach obszönen Dingen". "Wenn die blosse Darstellung von Schamhaaren verboten war, rasierte man die Haare ab. Wenn befohlen wurde, diese Stellen zu schwärzen oder mit Tinte zu übermalen, pinselte man eben mit Tinte die Haare nach." Vgl. Yasumi, Akihito. "Der Fotograf zwischen Mann und Frau". In: Riemenschneider, Burkhard, Hrsg. *Araki – Tokyo Lucky Hole*. Mit Texten von Akihito Yasumi und Akira Suei. Köln: Benedikt Taschen, 1997. 16-19.

<sup>396</sup> Ebd. 17.

Bezug zur Vorlage durch eine weitere Zwischenstufe unterbrochen. Die rein mimetische Beziehung zum Referenten wird gewissermassen weiter "abstrahiert" und verdeutlicht den konstruierten Charakter jeder Art von Repräsentation. Rosalind Krauss beschreibt beispielsweise, wie der Kopist im Grunde immer nur imitiert und die ursprüngliche Bedeutung der jeweiligen Vorlage verändert:

"Der Kopist ist nicht nur Sklave der Nachahmung. Mitunter ist er auch der Meister der Erfindung. Da er über mehrdeutige Stellen entscheiden muss [...], beschwört er durch Vorstellungskraft eine Lesart herauf, die Sinn macht. Was er dann entwirft, ist etwas Neues. Das Kinderspiel "Stille Post" ist ein Beispiel dafür, wie eine von einer Person zur anderen weitergegebenen Botschaft eben durch das Ritual des Weitergebens zu einer gänzlich neuen Erfindung verwandelt wird. Überdies vermehrt das Gefühl, dass rituelle oder andere Arten wiederholter Formen ihren Bedeutungsursprung in einem lange vergessenen Referenten haben, von dem sich zwar die Formen herleiten, dem sie jedoch in keiner Weise mehr ähneln, lediglich die suggestive Kraft dieser Formen, ihre Eigenschaft als kodierte Träger der Wiederholung verleiht ihnen ihre ästhetische Autorität. Sie haben eher eine rein formelhafte denn eine mimetische Beziehung zu ihren Referenten. In diesem Sinne entspringt das Emblematische der Welt der Kopie und nicht der Welt der Natur."<sup>397</sup>

Dieser Abschnitt aus Krauss' Essay über das Zeichen im Raum beschreibt zugleich, wie das Übernehmen bereits bestehender Formen die sinnbildliche Eigenschaft einer Darstellung unterstreicht. Auf die Fotografien Arakis übertragen, wird durch den formelhaften Bezug zur Wirklichkeit eine dokumentarische Bedeutungsebene ausser Kraft gesetzt und der fiktive, ikonische Gehalt betont. Diese Wahrnehmung reflektiert im Grunde die traditionelle japanische Wahrnehmung des Fotografischen, und es spielt dabei keine Rolle, mit welcher Aufnahmetechnik die Motive fotografiert wurden, als Schnappschuss oder betont künstlerisch. Indem Araki unterschiedliche Techniken und Strategien der Fotografie konsequent durchmischt und nebeneinanderstellt, erklärt er die diversen Repräsentationsstrategien zu gleichwertigen ästhetischen Mechanismen. Er unterscheidet nicht zwischen einer auf der einen Seite rein indexikalisch verstandenen und auf der anderen Seite betont künstlerisch inszenierten Fotografie.

Dies bestätigt, dass auch Araki seine Fotografie zur Reflexion einer eigenen Repräsentationsgeschichte und deren ästhetischen Mechanismen einsetzt. Arakis Fotografien sind demnach nicht als historisch verankerte Zeitdokumente zu verstehen, sondern als Auseinandersetzung mit den Wirkungsebenen von Kunst und Repräsentation allgemein und den Grundbedingungen der Fotografie im Speziellen. Dabei zeigt er eine Geschichte der Überlieferungen, Verfremdungen und Kopien.

---

<sup>397</sup> Krauss, Rosalind. *Diese neue Kunst: Das Zeichen im Raum*. 170. In: Dies., 2000. 163-174.

### c) KÜNSTLICHKEIT UND VERFREMDUNG

In den nachfolgenden Beispielen "verdreht" eine extrem herausgestrichene Künstlichkeit und Konstruiertheit die Wirklichkeitswahrnehmung der Fotografie in noch höherem Grad. Dabei stehen Fotografien im Mittelpunkt, in welchen nicht mehr reale Objekte als Motive wirken, sondern Kopien und Replikas. Ähnlich verhielt es sich mit Parkers und Richons Stillleben. Eine Repräsentationsgeschichte der Verfälschungen und Verfremdungen verfestigt sich in diesen nunmehr offensichtlich "durchinszenierten" Aufnahmen.

#### Hiroshi Sugimoto – Jede Reproduktion eine Verfremdung

In seinen *Diorama*- und *Wax Museum* – Serien bekundet der heute in den USA lebende Japaner Hiroshi Sugimoto sein Interesse für das Zusammenspiel von Täuschung, Oberfläche, Illusionsmalerei, Künstlichkeit und Fotografie. Die Bezeichnung *Diorama* bezieht sich auf die didaktischen Schaukästen in Naturhistorischen Museen. Hinter Glasfenstern werden dreidimensionale Nachbildungen prähistorischer Landschaften und anderer Szenerien aus Flora und Fauna ausgestellt. Sie sollen der wissenschaftlichen Erkundung dienen, aber auch, ähnlich wie Stillleben, den ästhetischen Ansprüchen des Museumsbesuchers genügen. Sugimoto fotografierte solche Schaubilder in Schwarzweiss und erzielte damit einen eigenartigen Effekt zwischen Realität und Künstlichkeit: Einerseits zeigt die Fotografie offensichtlich, dass es sich um Nachbildungen handelt, andererseits wirken die Szenerien durch die Übertragung in das Schwarzweiss der Aufnahme realistischer. Bereits das Schwarzweissbild vertuscht Unstimmigkeiten und die sichtbare Konstruiertheit der Schaubilder. Glas und Rahmen der Schaukästen bleiben in der endgültigen Aufnahme unsichtbar.<sup>398</sup> Der Betrachter bleibt damit vorerst im Ungewissen, ob es sich bei den Bildern um Reproduktionen von Reproduktionen handelt.

Ein Beispiel für diese eigentümlich ambivalente Wirkung ist *Cambrian Period* von 1992. Auf den ersten Blick erfasst das Auge des Betrachters eine Aufnahme des Meeresgrundes mit allerlei Getier, Korallen und Seegräsern, die sich im Hintergrund in einem diffusen, milchigen Weiss verlieren. Bemerkenswert ist auch hier die nuancierte Qualität der Drucktechnik, in diesem Fall des Gelatinesilberdruckes. Damit werden einzelne Details der filigranen Unterwasserwelt hervorgehoben. Dann erkennt man, dass es sich nicht um gewöhnliche Fische handeln kann, da ihre Gestalt an fossile Versteinerungen denken lässt. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich der schuppiger Panzer zudem als eigenartig glänzend, insbesondere bei der Krebsart im Zentrum des Bildes. Der Körper des Tieres wirkt wie aus Hartplastik gegossen und entlarvt die Künstlichkeit des gesamten Bildes. Alles scheint mit einem Mal falsch – eine komplette Illusion. Die Diskrepanz zwischen der gewollten Lebensnähe und der perfekten synthetischen Imitation nimmt unerhörte Ausmasse an.

Abb. 50

---

<sup>398</sup> Vgl. Spector, Nancy. "Rekonstruktion des Realismus". In: *Sugimoto Portraits*, 2000. 17.



Die groteske Wirkung wird durch die ausserordentliche Detailtreue, den überzeichneten Realismus und im Gegensatz dazu der Makellosigkeit der Oberfläche der Objekte hervorgerufen. Dass es sich um Nachahmungen handelt, wird keinesfalls vertuscht, sondern vielmehr zum eigentlichen Bedeutungsträger stilisiert. Nancy Spector nennt es die "Authentizität der Fälschung".<sup>399</sup> Von Gewicht ist, dass sich die illusorische Fälschung erst bei näherem Hinsehen offenbart, ähnlich einem *Trompe l'œil*-Effekt.

Noch deutlicher tritt diese Wirkung in den Aufnahmen historischer Wachsfiguren aus der *Wax Museum*-Serie zutage. Diese gleichen auf den ersten Blick bekannten Porträtmalereien historischer Persönlichkeiten – so etwa Hans Holbein des Jüngeren Porträt der *Anne of Cleves*, *Jane Seymours* oder *Heinrich des VIII* – dennoch sind sie vollkommen verschieden. Sie gleichen ebenso schwarzweissen Porträtfotografien realer Menschen. Die Figuren wurden allesamt vor schwarzem Hintergrund und meist in traditioneller Dreiviertelsicht fotografiert. Doch auch in diesem Beispiel betont der Gelatinesilberdruck in übertriebener Weise die Beschaffenheit der Haut, der teuren Kostüme und Juwelen, so dass alles eigenartig unecht wirkt. Der Blick der Modelle und deren wächserne Haut wirken seltsam stumpf. Was der Betrachter kurz für einen kostümierten Schauspieler halten mochte, entpuppt sich alsbald als Wachsfigur. Das "Bildnis" ist lediglich die Aufnahme einer leblosen Puppe – ein Stilleben.

Abb. 51; Abb. 52

Sugimoto nimmt den artifiziellen Charakter unter die Lupe, der allen Nachbildungen und Rekonstruktionen, trotz oder gerade wegen der grossen Detailtreue, eigen ist. Je länger die Kette der Nachbildungen ist, desto besser. Da es sich bei den historischen Persönlichkeiten aus Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett bereits um Rekonstruktionen auf der Grundlage alter Porträtmalereien handelt, stellen die Fotografien die dritte Reproduktion dar.

Im Wachsfigurenkabinett fotografierte Sugimoto ausserdem die Wachsnachbildung eines Genregemäldes, der *Musikstunde* Vermeers (Abb. 3). Neben den Gemeinsamkeiten werden beim direkten Vergleich mit dem Original wiederum auch die Unterschiede erkennbar. Im Spiegel, der an derselben Stelle hängt, an der im Gemälde Details von Vermeers Staffelei sichtbar werden, sind die Enden des Stativs des Fotografen zu erkennen. Sugimoto verweist damit auf die Entstehung des Gemäldes mit Hilfe der *Camera Obscura*. Er verfolgt die Entwicklung des Bildes anhand der Kette der Nachbildungen zurück und trifft am Anfang auf die Übertragung einer realen Szene anhand der *Camera Obscura* auf die Leinwand. Bereits an diesem Punkt beginnt das Spiel zwischen Illusion und Realität. Sugimoto zeigt sich fasziniert von der Nähe der holländischen Malerei zur Fotografie.

Abb. 53

---

<sup>399</sup> Ebd. 18. "Die Dioramen, die im Namen der Wissenschaft und Bildung entstanden sind, bestechen durch die Authentizität ihrer Fälschung."

Der Architekt Philip Staedman untersuchte den illusionistischen Effekt in Vermeers Malerei und bezeichnet diese Gemälde als eigentliche "Fotografien".<sup>400</sup> Er beschreibt, wie Röntgenaufnahmen der *Musikstunde* eine schwarzweisse Studie unter dem Farbauftrag zutage gebracht haben.<sup>401</sup> Das erste Bild in der *Camera Obscura* sei demnach noch in schwarzweiss gemalt worden, da womöglich die schlechten Lichtverhältnisse im Raum die Wahrnehmung von Farbe verunmöglicht hätten.<sup>402</sup> Das farbige Gemälde sei vermutlich erst nachträglich an einem helleren Ort entstanden. Hervorzuheben ist, dass bereits Vermeers Gemälde in mehreren nacheinander ausgeführten Stufen entstand, von denen das indexikalische Abbild lediglich den allerersten Schritt darstellt. Das Ergebnis war eine durch und durch inszenierte und sorgfältig konstruierte Technik der Repräsentation, die Sugimoto als Fotokünstler in den Bann zog. Er äusserte sich bezüglich der Wachskopie nach Vermeers Gemälde folgendermassen:

"Das Bild ähnelt weniger der Darstellung eines Malers sondern eher dem Blick eines Fotografen. Die Holländer interessierten sich für das Künstliche in der Malerei".<sup>403</sup>

Dieses "Künstliche" wird natürlich von den folgenden Nachbildungen in Wachs und schliesslich auf dem Fotopapier weitergetragen. Dennoch bleibt für den Betrachter in der Übertragung der Wachskopie auf die Fotografie ein Moment der Ungewissheit bezüglich des Realitätsgrades bestehen. Trotz der mehrfachen Kopie ist Sugimotos Bild ein merkwürdiger Realitätsfaktor eigen, was es meiner Ansicht nach im eigentlichen Sinne "fotografisch" macht. Sugimoto verstand es, den Zusammenhang zwischen illusionistischer Malerei und Fotografie bei der Entstehung eines jeden Bildes als Prozess zu beschreiben:

"Das Bild wird dabei immer wieder von neuem reproduziert. Die skulpturale Dreidimensionalität der Figuren gibt der Fotografie die Möglichkeit, eine greifbare Realität zu präsentieren. Da Sie die Fotografie einer Person betrachten, die allem Anschein nach echt ist, können Sie wenigstens für einen Moment das Wachs und die gemalten Vorbilder vergessen. Die komprimierten Bild- und Realitätsschichten sind ausschlaggebend für die Wirkung dieser Werke. Es ist eine Realität, die im 16. Jahrhundert beginnt und dann als

---

<sup>400</sup> Staedman, Philip. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

<sup>401</sup> Arthur K. Wheelock beruft sich 1995 in seinen Untersuchungen zu Vermeers Gemälden erstmals auf Infrarot-Analysen, die das Metropolitan Museum of Art in New York und die Staatlichen Museen in Berlin durchgeführt hatten. Sie zeigen, dass Vermeer die Leinwand oft zunächst mit Grautönen über einem hell ockerfarbenen Grund bearbeitete. Wheelock beschreibt überdies, wie exakt der Maler nachträglich an seinen Werke weiterarbeitete, Farbe und Lichtverhältnisse in mehreren Schichten kontinuierlich veränderte und der Komposition anpasste. Vgl. Wheelock, Arthur K. *Vermeer & the Art of Painting*. New Haven, London: Yale University Press, 1995. 10. Ainsworth, Maryan Wynn et al. *Art and Autoradiography. Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck, and Vermeer*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1982.

<sup>402</sup> Vgl. ebd.

<sup>403</sup> Hiroshi Sugimoto in einem Gespräch mit Tracey Bashkoff. Bashkoff, Tracey. "Die Geschichte der Welt. Ein Gespräch mit Hiroshi Sugimoto". 33. In: *Sugimoto Portraits*, 2000. 26-40.

Imitation der Vergangenheit in die Gegenwart eintritt. Eine Art endloser Kreislauf, und ich wollte der erste Fotograf des 16. Jahrhunderts sein."<sup>404</sup>

Sugimotos Fotografien verdeutlichen, dass jede illusionistische Darstellung im Grunde auf einer mehrstufigen Verfremdung und Imitationen beruht, und betonen zugleich, wie schwer diese unter Umständen am Endresultat nachzuvollziehen ist. Ähnlich wie Penn oder Mapplethorpe nutzt er dazu den perfekten fotografischen Abzug, um die Glätte und künstlich konstruierte Wirkung seiner Aufnahmen zu verstärken.

### Cindy Sherman – Imitation als Strategie

Augenscheinliche Fälschungen oder Repliken benutzt Cindy Sherman in ihren fotografischen Nachbildungen vor allem späterer Schaffensjahre. Ihre eigene Präsenz im Bild ersetzt sie zunehmend durch künstliche Körperteile und Puppen. Eine Beschreibung zweier Stillleben, die beide im Jahre 1992 entstanden sind, veranschaulicht bereits die Vielfalt formaler und inhaltlicher Elemente, die Sherman in ihren Werken vereint.

Beim ersten Stillleben – *Untitled #286* – handelt es sich um eine Imitation historischer Malerei. Sherman kreierte ein barockes Nischenstillleben mit einer Anzahl *Vanitas*-Symbole. Auf einem alten in Leder gebundenen Folianten in einer Mauernische türmen sich eine goldene Krone, eine Halskette und darüber ein Totenkopf. Die Augenhöhlen des Schädels sind mit wuchtigen Edelsteinen besetzt. Zwischen den noch vorhandenen Zähnen und über der kahlen Stirn quellen grell bunte Blumen hervor. Die Szene besticht durch ihre farbige Üppigkeit, die aus dem Dunkel des Hintergrundes heraus leuchtet. Bei näherem Hinsehen entpuppen sich jedoch Knochen, Blumen und Geschmeide als Plastik- und Stoffobjekte. Auch hier besteht das Arrangement bereits aus Imitationen und das Stillleben funktioniert als Kopie der Kopie. Die Imitation orientiert sich an der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und versucht deren symbolträchtige Motivik und charakteristische Ästhetik mit einigen Objekten in schimmernder Buntheit und mit bestechenden Hell-Dunkel Effekten nachzuahmen. Allein das Format der Fotografie erreicht mit 67.3 x 101.6 cm beeindruckende Ausmasse. Sherman übersteigert die Wirkung von Farbe und Licht derart, dass die Szenerie wiederum ins Groteske kippt und der ironische Aspekt von Kopie und Nachahmung der "hohen Kunst" akzentuiert wird.

Abb. 54

Die Künstlerin bevorzugt offenbar ästhetische Mechanismen, die von ihren barocken Vorbildern eingesetzt wurden, um die Wirkung ihrer Gemälde zu verstärken. Sherman verbindet die imitierte Ästhetik ebenfalls mit der bekannten Hochglanzoberfläche der Werbebranche. Wesentlich ist aber das betont Künstliche im Bild, das die Imitation sogleich als "Fälschung" blossstellt.

Im zweiten Beispiel eines fotografierten Stilllebens von 1992 verknüpfte Sherman die barocke Ästhetik mit Elementen des Surrealismus. *Untitled #268* besteht

---

<sup>404</sup> Hiroshi Sugimoto. Ebd. 39.

ebenfalls aus einer Präsentation hübsch glänzender Objekte aus Plastik. Der Hintergrund ist in geheimnisvolles grünliches Licht getaucht, und es finden sich zwischen allerlei Flaschen und Phiolen wiederum ein Totenschädel und ein Spiegel, in dem sich die Umrisse einer gespreizten Hand abzeichnen. Vorne im Blickzentrum ist der Deckel einer goldenen Kassette so geöffnet, dass die Sicht auf ein etwas deplaziert anmutendes Ei auf Daunenfedern frei wird.

Abb. 55

Das Stilleben belegt anschaulich Shermans aussergewöhnliches Flair, sich der unterschiedlichsten Genres zu bedienen. An den Rändern der Aufnahme sind die Gegenstände beschnitten, so dass die Inszenierung wie ein Ausschnitt wirkt und der Blick durch die Kamera scheinbar stärker betont wird. Allgemein erweckt das Arrangement den Eindruck einer Filmszene, in der die Kamera über dem Ganzen schwebt. Einzelne Gegenstände sind deutlicher zu erkennen als andere und vieles wird von der Dunkelheit verschluckt. Das bläuliche Licht und die geheimnisvolle Hand im Spiegel tun das ihre, um an die piktorialen Bildmechanismen und die Schauerromantik Hollywoods zu erinnern.

Die breitgefächerten Vorlagen aus Kunst, Werbung und Film zogen eine entsprechend umfangreiche Rezeption von Shermans Werk nach sich, insbesondere aus fotohistorischer *und* kunsthistorischer Perspektive. Als Cindy Sherman 1990 in ihrer New Yorker Galerie *Metro Pictures* beispielsweise erstmals ihre *History Portraits* vorführte, erlebte die Ausstellung einen überwältigenden Erfolg.<sup>405</sup> Vor allem Kunsthistoriker reagierten mit Begeisterung, was wenig erstaunt, denn Shermans *History Portraits* sind ein offenkundiger Vorstoss in das Gebiet der klassischen Malerei von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert. Christa Schneider bezeichnet die Werke im Titel ihres Buches begeistert als "Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei".<sup>406</sup> Wie bereits bei ihren *Film Stills* setzte Sherman auf den Wiedererkennungseffekt, indem sie historische Porträtmalerei niemals werkgetreu kopierte, sondern die Figuren veränderte und verfälschte. Sie imitierte auch in den *History Portraits* ganze, bereits vorhandene Bildsysteme und Konventionen. Die Aufnahmen sind im Gegensatz zu Sugimotos "Porträtbildern" grell farbig und unmittelbar grotesk verzerrt. Als Modell posiert immer Sherman selbst, doch entstellte sie hier ihren Körper und ihr Gesicht mit einer dicken Schicht Theaterschminke und monströsen Plastikprothesen. Mit diesen Mitteln wird dem Betrachter die Falschheit der "Gemälde" vor Augen geführt. Im Format und mit dem werkimmanenten "Blendrahmen" wirken die Fotografien allerdings beinahe wie echte Gemälde. Die blanke Oberfläche der Fotografie verstärkt den Eindruck eines glänzenden Firnis wie auf Ölmalerei. Frappant ist jedoch die unverblüht in Szene gesetzte Künstlichkeit, die übertriebene Klischierung des Originals. Sherman folgt einem individuellen Konzept, das sie in ihren Serien mit immer neuen Themen konsequent umsetzt.<sup>407</sup>

---

<sup>405</sup> Vgl. Schneider, Christa. *Cindy Sherman - History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*. München: Schirmer/Mosel, 1995. 15: "Der Erfolg der Ausstellung war überwältigend. Schon am Eröffnungsabend schienen alle Bilder verkauft zu sein."

<sup>406</sup> Vgl. Anm. oben.

<sup>407</sup> Die 1954 in Glen Ridge/New Jersey geborene Fotokünstlerin und Filmemacherin (1997 drehte Cindy Sherman den Film *Office Killer* mit Carol Kane, Molly Ringwald und Barbara Sukowa)

Während aber bei der Rezeption der im dritten Kapitel vorgestellten Künstler und auch bei Araki formale und inhaltliche Kriterien überwiegen, nähern sich die Kritiker Shermans Werken vorwiegend von der konzeptionellen Seite her. Peter Schjeldahl sieht Sherman als typische Vertreterin der Generation junger Künstler Anfang der 70er Jahre, die sich im Zuge der Postmoderne an den *Images* der Umgebung, in der sie aufwuchsen, orientierte.<sup>408</sup> Er charakterisierte diese Generation als direkte "Erben der Pop Art", insbesondere Andy Warhol.<sup>409</sup> Schjeldahl versteht Shermans Rückgriff auf Kategorien und Klischees als einen spielerischen, ironisierenden Umgang mit dem Medium Fotografie und dem Topos *Images*.<sup>410</sup>

Die *Gender Studies* interessiert besonders, dass Sherman weibliche Stereotypen imitiert. Elisabeth Bronfen, die sich in ihren Untersuchungen zum Bild des Weiblichen im 19. Jahrhundert intensiv mit dem Phänomen der damaligen Modekrankheit Hysterie auseinandersetzte<sup>411</sup>, vergleicht Shermans Performance aus Versatzstücken und einem erinnerten Bildrepertoire mit den Strategien der

---

bekundete bereits als Kind zwei besonderen Leidenschaften nachgegangen zu sein: Der Verkleidung und dem Zeichnen. Letzteres gab schliesslich den Ausschlag für ein Kunststudium. Im Pflichtfach Fotografie entdeckte sie aber die facettenreichen Möglichkeiten dieses Mediums. Vor allem, dass sich ihre Vorliebe für bizarre Verkleidung und Performance damit verbinden liess. Sie begann Ende der Siebziger Jahre mit der schwarzweissen Serie der *Film Stills*, in welchen sie die Posen der Darstellerinnen fiktiver *Hollywood B-Movies* mimte. Bereits hier glaubt der Betrachter zunächst realen Filmausschnitten gegenüberzustehen und fühlt sich an bestimmte Filme erinnert. Doch sind die *Stills* nicht wirklich getreu nach Vorlagen kopiert. (Vgl. Danto, Arthur C. *Untitled Film Stills - Cindy Sherman*. München: Schirmer/Mosel, 1990. 6 ff.) Sherman arbeitete gemäss Arthur C. Danto vielmehr mit wiedererkennbaren, auf einem gemeinsamen kulturellen Bewusstsein beruhenden "Versatzstücken" oder "Codes" aus Film und Medienwelt. Die Künstlerin übertrug danach dieselbe Taktik immer neu auf ihre nachfolgenden Serien: Auf die *Film Stills* folgen 1980 die sogenannten *Rearscreens* (Hintergrund-Projektionen), die aus Form- und Stilzitate der Fernseh- und Videowelt zusammengesetzt sind. 1981 wechselt Sherman zu den *Centerfolds*, deren Titel und Format sich nunmehr an den Postereinlagen in Erotikmagazinen orientierte. Für die nächste grössere Serie richtete Sherman ihr Auge auf die Welt der Modedesigner und Hochglanzmagazine. Die *Fashion Pictures* setzen blendende und schillernde Stoffe in Kontrast zu forcierten Verzerrungen des menschlichen Körpers. Die Gesichtszüge verwandeln sich in Fratzen und die glatte Oberfläche beginnt an verschiedenen Stellen sozusagen allmählich "abzublattern". Den Einsatz von Gummiattracten und Puppen verstärkte die Künstlerin in den *Fairy Tale* Bilder. Entfernbare Körperteile, Prothesen und bis zur Absurdität verzerrte Masken betonten die Diskrepanz zwischen schönem Schein und der realen Falschheit der äusseren Oberfläche. In allen Beispielen manifestiert sich Shermans gleichzeitiges Interesse für konzeptionelle und formale Aspekte, anhand derer sie analysiert, wie Bilder in Kunst und Medien entstehen und was sie auslösen können. Indem sie Klischees kopiert und imitiert, um sich mit ihnen auseinanderzusetzen, nimmt sie diese auch als gegeben an, bzw. bleibt ihnen bis zu einem gewissen Grad verpflichtet.

<sup>408</sup> Vgl. Schjeldahl, Peter. "The Oracle of Images". In: *Cindy Sherman*. (Kat.). Houston: Contemporary Arts Museum, 1984. 7 ff.

<sup>409</sup> Ebd. 8.

<sup>410</sup> Ebd. 8. "If classification is inevitable, I recommend a category of 'image art' defined by an ironic, self-referring use of mediums: 'image art' would include Andy Warhol's insistently repetitive early silkscreens."

<sup>411</sup> Vgl. Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche - Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Antje Kunstmann, 1994. U.a. 383 ff.

Hysterikerin.<sup>412</sup> Bronfen beruft sich darauf, dass die Künstlerin anstelle von Selbstporträts eine Mischung von Bildvorgaben, Phantasiegestalten, Erinnerungsspuren und "Figuren des Traumatischen" erfindet und dabei die Grenzen zwischen Selbstdarstellung und Selbstauslöschung im Bild zerfließen lässt.<sup>413</sup> Die Auflösung einer Identität liege, so Bronfen, in der bewussten Dekonstruktion und Verzerrung der verschiedenen Codes, sowie im traditionellen Weiblichkeitsbild und der ästhetischen Idealisierung des unversehrten Körpers.<sup>414</sup> Sherman spinnt diesen Faden aber noch weiter, indem sie bestimmte Weiblichkeitsbilder als reine Projektionen vorführt. Sie kennzeichnet die Fotografie als ein Medium der Inszenierung bereits bestehender Fiktionen. Davon ausgehend sind ihre zentralen Fragestellungen: welche Wirkung haben ästhetische Bildkonventionen und was lösen sie aus, verfälschen, vertuschen oder verstärken sie? Rosalind Krauss analysiert, wie Sherman bereits in ihren *Film Stills* bestimmte weibliche Stereotypen entlarvt und damit Weiblichkeit als Bild, Oberfläche bzw. Objekt thematisiert.<sup>415</sup> Der Bildstatus mache die Frau zu einer reinen Idee bzw. Bedeutungsträgerin – im Gegensatz zum schöpferischen männlichen Gegenpart –. Krauss bezeichnet das Phänomen als Entstehung eines "Scheinbildes" bzw. eines *Simulakrums*.<sup>416</sup>

---

<sup>412</sup> Vgl. Bronfen, Elisabeth. *Das andere Selbst der Einbildungskraft: Cindy Shermans hysterische Performance*. In: Zdenek, Felix; Schwander, Martin, 1995. 13-26.

<sup>413</sup> Ebd. 24.

<sup>414</sup> In ähnlicher Weise nutzte gemäss Bronfen die Hysterikerin ihren Körper als Medium, um erinnerte und verdrängte Bilder zu imitieren. Die Hysterikerin gebrauchte ihren Körper als Werkzeug, um sich gegen eine Kultur aufzulehnen, die ihr zuvor jeglichen Subjektstatus abgesprochen hatte. (Bronfen, 1994. 383 ff.). Sie trieb ihr Spiel mit Konventionen indem sie die Konventionen einerseits kopierte und übernahm, andererseits aber ins Übermass steigerte, um sie dann ins Makabre und Groteske kippen zu lassen. Durch das Oszillieren zwischen einem anerkannten sozialen Status und dem Abdriften in Wahnsinn verweigert die Hysterikerin schliesslich geschickt eine kulturell fassbare Position. Daraus ergab sich ein Schwebezustand zwischen Selbstdarstellung und Selbstauslöschung: "Das schauspielerische Oszillieren der Hysterikerin ist eine Inszenierung des Versuchs, die Grenzen (zwischen Leben und Tod, Selbst und Anderer, Männlich und Weiblich) fließend zu halten." (383). Das Aufkommen der Krankheit Hysterie im 19. Jahrhundert war neben den parallel verlaufenden Fortschritten in der Psychiatrie auch eng mit der Erfindung der Fotografie verknüpft. (Vgl. Fischer, Andreas. "Okkulte Fotografie". In: *Im Reich der Phantome – Fotografie des Unsichtbaren*. (Kat.). Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach; Kunsthalle Krems; Fotomuseum Winterthur, 1998. 27-103). Aus wissenschaftlicher Sicht diente das neue Medium den Ärzten zur Aufzeichnung und Dokumentation hysterischer Anfälle und dem "Erscheinungsbild" der Krankheit. Den Patientinnen bot die Fotografie eine perfekte Plattform für ihre Selbstinszenierungen und Verwandlungen. Die Aufnahmen aus der Psychiatrie gleichen in der Regel, so Andreas Fischer, Standbildern einer Art "rituellen Tanzes" (Vgl. Fischer, 1998. 100 ff.) Um mit der damaligen Technik einigermaßen scharfe Bilder herzustellen, mussten die Posen mehrere Sekunden lang eingehalten werden, was den Hysterikerinnen bestens gelang. Es scheint, als hätten diese bereits damals bewusst die Fotografie als Medium zur Erzeugung von Illusionen erkannt. Auf der anderen Seite trugen die Patientinnen nach Fischer wesentlich dazu bei, dass das fotografische Bilddokument im Dienste der Wissenschaft das Bild der Hysterie als Klischeekrankheit untermauerte (Vgl. Fischer, 1998. 100 ff.). Das Beispiel belegt, wie leicht die Grenze zwischen Inszenierung und Dokumentation in der Fotografie verwischt und eigentlich niemals wirklich fassbar ist.

<sup>415</sup> Krauss, Rosalind. In: Dies.; Bryson, Norman. *Cindy Sherman - Arbeiten von 1975-1993*. München: Schirmer/Mosel, 1993. 17-61.

<sup>416</sup> Ebd. 61.

Krauss charakterisiert Shermans Verwendung des Mediums Fotografie als Metasprache, die dem Bildträger die Bedeutung entzieht. Hier liegt jedoch meiner Ansicht nach die Problematik von Krauss' These. Shermans Bilder funktionieren auf der Basis ästhetischer Bildkonzeption, die sie zum einen kritisiert, zum anderen selbst anwendet – und genau deswegen werden sie vom Betrachter wahrgenommen. Die ästhetischen Strategien betreffen zunächst das Bild/Objekt und dann das Zeichen und wirken aufgrund beider Faktoren. Es geht also auch um die Frage nach dem künstlerischen bzw. nicht-künstlerischen Status von Bildern, die Sherman in ihre Dekonstruktion einschleust. Sie problematisiert die klisierten Bildsysteme und Projektionen in Bezug auf den Objekt- und Bildstatus des Weiblichen, aber auch in Bezug auf die Repräsentationsmechanismen in den Medien und der Kunst. Andy Grundberg wertet Shermans Fotografien als "perfekte poststrukturalistische Porträts", welche die Vorstellung eines "identifizierbaren, erkennbaren Autors" anfechten.<sup>417</sup> Während postmoderne Kritiker wie Grundberg Shermans Werk in der Dekonstruktion und dem Zurücktreten der Künstlerpersönlichkeit gerne als Manifestation theoretischer Abhandlungen sehen, basieren die Erfolge der Künstlerin, und demnach auch ihre Kunst, aber auf dem Objektstatus ihrer Werke. Ihr Werk folgt den Erfolgsstrategien des Kunstmarktes in den 1980er Jahren, wobei sich die Grenzen zwischen postmoderner Kritik und der Vermarktung von Kunst scheinbar raffiniert verwischt haben. Einerseits entlarvt und entstellt die Künstlerin lustvoll das Ästhetische, andererseits funktionieren ihre Bilder aber nur vor dem Hintergrund dieser Stereotypen aus Film, Mode- und Kunstwelt. Genauso verhält es sich mit dem Objektstatus ihrer Kunst: Die Bilder beeindrucken als schöne Objekte. Doch tritt wiederum gerade auf dieser Grundlage das ungewohnt Künstliche, Überzeichnete und "Falsche" umso expliziter zutage, und Sherman nutzt die Ambivalenz als konzeptionelle Strategie.

### Zwischen Faszination und Ablehnung

Sherman tritt keineswegs vollkommen frei an das jeweilige Projekt heran. Mehr oder weniger detaillierte Konzeptionen hält sie fortwährend in Notizheften fest, aus denen sie einzelne Seiten für die umfassende Retrospektive 1998 in Chicago und Los Angeles zur Verfügung stellte.<sup>418</sup> So skizziert sie bezüglich der *Fashion Pictures*, bei denen es sich ursprünglich um Auftragswerke für Magazine wie *Interview* (1983), *Vogue* (1984) und *Harper's Bazaar* (1993) handelte,<sup>419</sup>

---

<sup>417</sup> Vgl. Grundberg, Andy. "Crisis of the Real: Photography and Postmodernism". 370. In: Daniel P. Younger, Hrsg. *Multiple Views. Logan Grant Essays on Photography 1983-89*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991. 363-386. Zu Shermans Taktik gehört es, sich nur sparsam oder gar nicht zu ihren Bildern zu äussern und so unterschiedlichste Interpretationen zu ihrem Werk zu zulassen. Sie bietet sich selbst also ebenfalls als reine Projektionsfläche an und beobachtet, was daraus entsteht.

<sup>418</sup> Vgl. *Cindy Sherman. Retrospective*. Mit Beiträgen von Amanda Cruz, Elizabeth A. T. Smith, Amelia Jones. (Kat.). Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998.

<sup>419</sup> Cruz, Amada. "Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman". 8. In: *Cindy Sherman, Retrospective*, 1998. 1-17.

überzeichnete, verunstaltete und "hässliche" Modelle.<sup>420</sup> Dabei ertappt sie sich, wie sie selbst den Mechanismen der Modeindustrie verfiel:

Abb. 56

"(I can't escape the fashionability of these clothes) (...) Maybe that's the mistake or problem. I should think of this as only a special project and use the elements of the fashion medium (which I'm all too aware of or self conscious ) for the final result of this series."<sup>421</sup>

Dieses Zitat zeigt, dass Sherman als Künstlerin trotz der konzeptionellen Vorgehensweise zwischen Ästhetik und Anti-Ästhetik schwankt. Doch scheint mir dieses Schwanken nicht nur in ihren Notizen erkennbar, sondern auch in den Werken. Es liegt meiner Ansicht nach nahe, dass für Sherman die Idee, einzelne Stereotypen aus der Modewelt zu dekonstruieren weniger in deren Auflösung und Zerstörung besteht, als in der bewussten Betonung des zugrundeliegenden zweideutigen Charakters. Die schöne Oberfläche der Kleider bleibt dabei intakt; das Moment der "Verführung" ist Teil der Bildkonzeption. Auf diese Weise imitiert auch Sherman in leuchtenden Farben und mit glänzender Bildoberfläche die Verführungsstrategien der Hochglanzmagazine. Dies unterstreicht die Anmerkung, dass die Kleider in den Aufnahmen "perfekt"<sup>422</sup> aussehen sollen. Doch Sherman "stört" diesen äusseren Schein, indem sie mit "Masken und Monstrositäten", um eine Titelvariante von Amada Cruz aufzugreifen, die Schönheit als Klischee entlarvt.

Besonders grotesk und monströs sind die *Fairy Tales* oder "Horror"-Bilder. Darin orientierte sich Sherman wie bereits in den früheren *Film Stills* an der Filmwelt. Sie selbst tritt jedoch nicht mehr als Modell auf, sondern sie bedient sich nur noch künstlicher Nachbildungen in der Art der beiden beschriebenen Stillleben. Wiederholt bekundete die Künstlerin ihre Affinität zu Horrorfilmen. Bezüglich *Untitled #184*, einem ihrer Disaster Stillleben, hält Sherman in ihren Notizen fest, dass die Spielsachen im Bild "Spielberg-esque" erscheinen sollen, als verberge sich in ihnen eine dunkle Seele, die sie zum Leben erweckt, "but not cute!"<sup>423</sup> Idealerweise sollten die Spielsachen gar nicht wie Spielsachen aussehen.<sup>424</sup> Sherman verwandelte die Puppen zwar in böartige Kobolde (*Untitled #186 und #187*), die durch die Froschperspektive der Kamera wie mit Kinderaugen gesehen an die garstigen Märchengestalten aus Kinderphantasien erinnern. Gleichzeitig liess Sherman eine überzeichnete Welt aus Plastik und grotesker Deformation vor der Kameralinse paradieren. Die grossformatigen Szenerien wirken wie Ausschnitte aus

---

<sup>420</sup> "Jan. 3 '83: Ugly Person (face/body) vs. fashionable clothes. [...] Ugly girls (akward-gawky-adolescents) playing dress-up w 'Mom's' clothing. [...] 1/6/83: stupid looking Model-types." Zitate aus Cindy Shermans Notizen, 1992. In: Ebd. 118-119.

<sup>421</sup> Cindy Sherman. 1983. In: Ebd. 119.

<sup>422</sup> "Dorothée Bis: 10/18/83: throwing-up, drooling, snot running down nose, Bag-lady-like [...] (But clothes perfect looking)." Zitate aus Cindy Shermans Notizen, 1992. In: Ebd. 124.

<sup>423</sup> Sherman, Cindy. 1992. In: Ebd. 145.

<sup>424</sup> Sherman, Cindy. 1992. In: Ebd.



Halloween-Filmen der Hollywood-Maschinerie, in denen eine unerträglich bunte amerikanische Kinderwelt auf nachtschwarzen Schlitzer-Horror trifft. Sherman imitiert die Methoden dieser Filme, das Grauen zu ästhetisieren: Die Bilder sind sorgfältig ausgeleuchtet, farblich einheitlich in warmen Grün- und Rottönen oder kühlem Blau und Schwarz komponiert. Monumentale Einzelfiguren treten im Stile Caravaggios in malerisch plastischer Chiaroscuro Beleuchtung aus dem Dunkel hervor (*Untitled #154 und #160*) und repräsentieren die im Grunde absurde Zusammenführung von heiler Welt und Gruselästhetik.

Abb. 57

1987 inszenierte Sherman eine Art Tafelstillleben. Auf einer weissen Tischdecke ergeben Kristallgläser, Silberwaren und Kerzenleuchter das Bild eines festlichen Mahls, doch wirken die Prunkauslagen keineswegs begehrenswert, vielmehr abstossend und ekelerregend. Die Gläser sind stumpf von den Fingerabdrücken, Teller und Tischdecke sind vom vorangegangenen Gelage schmutzverkrustet und von Wachstropfen übersät und auf dem vordersten Teller am unteren Bildrand ist ein Haufen Würmer in bräunlich-grauen Überresten von Erbrochenem zu sehen. Das Stillleben gehört zur Serie *Disgust Pictures*, die sich überwiegend mit dem Formlosen im Zusammenhang mit ekelerregenden Materialien beschäftigen. Störelement ist neben der "Fakeness" der Gegenstände auch die überzeichnete "Antiästhetik", die paradoxer Weise aber dennoch ästhetisch wirkt.

Abb. 58

Neben der allmählichen Verhüllung des Körpers mit künstlichen Versatzstücken begann Sherman Ende der 80er Jahre den intakten menschlichen Körper aufzulösen und gab den Bildraum frei für verstümmelte und verwundete Leiber, bedeckt von Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen. Norman Bryson ortet den stets präsenten Schrecken, das Gefühl des Unbehagens in einer "wiederbelebten Schauerromantik" der Postmoderne.<sup>425</sup> Er setzt Sherman auf eine Ebene mit David Lynch und Joel-Peter Witkin. Die Gemeinsamkeit liege in der Darstellung des Schrecklichen als Demontage und Auflösung des kulturell geformten Körpers. Die äussere, konstruierte Schönheit werde zur inneren, "wahren" Schreckenskammer des Körpers in Beziehung gesetzt.<sup>426</sup> Mit dem Hervorholen des Verworfenen enthülle sich der wahre oder reale Körper. Dabei müsse aber ein akzeptables Bildrepertoire überschritten werden, da diese "Wahrheit" eigentlich nicht darstellbar sei. Allenfalls in Form des Ekels, der Groteske und des Schmerzes.<sup>427</sup> Doch in diesem Punkt enthält Brysons These einen Widerspruch, denn das "nicht darstellbare" Innere des Körpers wird eben dennoch in Form adaptierter Darstellungsformen visualisiert. Es kann sich lediglich um eine Annäherung an das wahre Innere des Körpers handeln, die durch die Dekonstruktion und Störung etablierter Bildmechanismen erfolgt. Shermans Arbeiten lassen sich nicht in ein klar getrenntes "Innen" und "Aussen" des Körperlichen aufteilen. Die Grenzen bleiben

---

<sup>425</sup> Bryson, Norman. "Wachsfigurenkabinett". 221. In: Krauss, Rosalind; Ders. *Cindy Sherman - Arbeiten von 1975-1993*. München: Schirmer/Mosel, 1993. 217-124.

<sup>426</sup> Ebd. 217.

<sup>427</sup> Ebd. 223.

in jeder Hinsicht fließend und ambivalent.<sup>428</sup> Die Auflösung in eine Formlosigkeit ist niemals vollständig, immer bleibt ein Teil des "Normalen", kulturell anerkannten bestehen.

Unbeachtet bleibt in Brysons Interpretation auch Shermans eigene Aussage bezüglich der *Disgust Pictures* oder *Molding Foods*. Danach richteten sich diese Bilder in erste Linie gegen die in den 1980er Jahren in den USA gefeierte Kunst der sogenannten *New Expressionists*, einer Renaissance der Autorenkunst in der Malerei.<sup>429</sup> Aus dieser Sicht gilt Shermans Auseinandersetzung wiederum einer ästhetischen Strategie. Sherman interessieren vor allen Dingen die Mechanismen der Repräsentation und ihre Auswirkungen auf den Körper, bzw. das kulturelle Konstrukt des Körpers.<sup>430</sup> Dabei spielt auch eine "subversive Ästhetik" eine Rolle, welche den bereits vorhandenen Mechanismen zuwiderläuft und von der Künstlern gezielt eingesetzt wird.<sup>431</sup> Nicht nur in denjenigen Shermans, sondern auch in den Dekonstruktionen ästhetischer Repräsentationsmechanismen der anderen genannten Künstler manifestierte sich eine Vorgehensweise, die von der Inspiration durch die jeweiligen Vorbilder lebt. Denn um sich mit diesen Mechanismen auseinanderzusetzen, müssen die Künstler sie zuerst einmal bis zu einem gewissen Grad übernehmen. Wilfried Dickhoff fragte Sherman während eines Interviews 1994 hinsichtlich der *Molding Foods*, ob diese "demystifizierend" wirken sollen. Sherman antwortete darauf:

"Genau das. Aber ich hoffe, dass diese Fotos mehr sind als Negationen. Ich hoffe, dass sie auch für sich stehen können, als schöne Abstraktionen anderer Art."<sup>432</sup>

---

<sup>428</sup> Vgl. Zimmermann, 2001. 60. Auch Laura Mulvey verwendet die Begriffe "Innen" und "Aussen" hinsichtlich des Gegensatzes zwischen "echter" Weiblichkeit, dem Subjektstatus und kulturell konstruierter Weiblichkeit als Objekt in Shermans *Disaster Pictures*. Sherman zeige hier gegenüber ihren früheren Serien den Gegensatz zwischen Aussen, der Kosmetik als Maskerade, und Innen, dem entfetischisierten, in Auflösung begriffenen Körper. Vgl. Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1996. 72 ff.

<sup>429</sup> Vgl. Cindy Sherman 1995. In: *Cindy Sherman - Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*, 1995. 56: "Ja, die *Molding Foods* sollten diesen falschen Effekt abstrakter Malerei ausstrahlen. Ich wollte, dass sie einen penetranten Geruch expressiver Malerei vortäuschen, dann aber mit dem konfrontieren, was ich fotografiert habe, Schimmel, Blut, Erbrochenes und Verfaultes. Es geht hier in der Tat um Malerei und Abstraktion. Und sogar die Stücke zerbrochener Teller, die in einigen zu sehen sind, sind eine bewusste Referenz. Ich konnte diese männlichen Malerattitüden einfach nicht mehr sehen, dieses Macho-Genie-Spiel, das ja von Anfang an "fake" war (...)"

<sup>430</sup> Anja Zimmermann weist auf die Interessensschwerpunkte hin, die sich bei Sherman ausmachen lassen: "Die Beschäftigung mit der Konstruktion des verworfenen/abjekten Körpers und der Konstruktion des "natürlichen/sexuellen Körpers" und die Frage wie "die Repräsentation von Weiblichkeit in unserer Kultur funktioniert". Vgl. Zimmermann, 2001. 135 und 139. "Cindy Shermans 'Stills' sind, wie wir gesehen haben, Beleg für eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit 'Weiblichkeit', die eher an Funktion und Konstruktion von Repräsentation interessiert ist als an einer 'Umwertung' vormals aus der Repräsentation ausgeschlossener Realität." Zimmermann, 2001. 126.

<sup>431</sup> Vgl. zum Begriff einer "sublimen Ästhetik" auch Barry, Judith; Flitterman, Sandy. "Textual Strategies: The Politics of Art Making". In *Screen*. Nr. 2 (Sommer 1980). 35-49. Zimmermann, 2001. 139.

<sup>432</sup> Cindy Sherman 1995. In: *Cindy Sherman - Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*, 1995. 56

Mit der Übertragung einer bestimmten publikumsbezogenen Ästhetik auf ihre eigene Kunst, entlarvt Sherman ihre Werke fortwährend als leere Oberfläche. Was weiter oben angesprochen wurde, bestätigt Sherman in nachfolgendem Zitat selbst: Ambivalenz ist ihre Methode. Daneben distanziert sie sich von einer explizit ideologischen Tendenz in ihren Arbeiten:

"Ich bin immer wieder überrascht, was die Leute alles in meine Fotos hineinlesen, aber es amüsiert mich auch. Das liegt vielleicht daran, dass ich nichts Spezifisches im Sinn habe, wenn ich arbeite. Meine Intentionen sind weder feministisch noch politisch. Ich versuchte, meinen Fotos etwas Doppel- oder Mehrdeutiges mitzugeben, was vielleicht eine etwas variantenreichere Interpretation anregen könnte."<sup>433</sup>

Ihre Bilder legen verschiedene Mechanismen der Repräsentation bloss, doch liefern sie dabei keine Alternative, sondern unterliegen selbst der Faszination ihrer Vorbilder. Dementsprechend setzt Sherman den Stereotypen einer Weiblichkeit als Abbild keine "reale" Weiblichkeit entgegen und enttäuschte in dieser Hinsicht, wie Anja Zimmermann vermerkt, diverse feministische Kunsthoffnungen.<sup>434</sup> Ihre Fotografien bleiben Illusionen – eine inszenierte schöne Scheinwelt der Abbilder. Aus diesem Grund ist meiner Ansicht nach die Annäherung an Shermans Werk über eine formale und medienspezifische Wiedergabe und Inszenierung der Objekte genauso wesentlich wie die konzeptionelle Interpretation.

Christa Schneider richtet ihre Aufmerksamkeit in einer eingehenden Betrachtung der *History Portraits* auf eine Beschreibung der formalen Ästhetik in Shermans Bildern.<sup>435</sup> Sie analysiert die einzelnen piktorialen Massnahmen, mit denen es der Künstlerin gelingt, das sinnliche Empfinden und die Schaulust des Betrachters zu stimulieren. Eine dieser Massnahmen sind Farbabzüge:

"Die Kodak-C-Abzüge verfügen über eine artifizielle, kontrastreiche, mit Schwarz gesättigte Farbigekeit. Die ausgeprägte Licht-Schatten oder Hell-Dunkel-Wirkung im Stil Rembrandt'scher oder auch de la Tour'scher Malerei, die viele *History Portraits* auszeichnet, kann mit dieser Technik optimal gesteigert werden. [...] Die Lichtstrahler verdoppeln die Künstlichkeit der farbigen Lichtbilder, ja sie machen sie noch giftiger, noch strahlender, noch schöner! [...] Die Bilder sprechen die Sinnlichkeit, die Augenlust des Betrachters an, der Freude am Spektakel, an Shermans immer auch schalkhaftem Agieren haben soll. Die Bilder sollen den Betrachter fesseln, wenn nicht verführen. Der so durch den gezielten Einsatz von der Technik des Lichts und der Farbe verführte Betrachter kann sich nun, irritiert durch bizarre Körper und Gesichter, in deren rätselhafte Oberfläche vertiefen."<sup>436</sup>

---

<sup>433</sup> Cindy Sherman 1995. Ebd. 19.

<sup>434</sup> Vgl. hierzu Zimmermann, 2001. 132 ff. Zimmermann analysiert feministische Kunstdebatten in Zusammenhang mit den Begriffen "Essentialismus" (Suche nach dem "wahren", positiven Bild von Weiblichkeit) und "Antiessentialismus" (Skeptische Haltung gegenüber der Möglichkeit "authentischer" Repräsentation).

<sup>435</sup> Schneider, Christa. *Cindy Sherman - History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*. München: Schirmer/Mosel, 1995.

<sup>436</sup> Schneider, 1995. 55 u. 56.

Schneiders Ausführungen klingen beinahe wie eine Beschreibung der Werke, die in Kapitel 4 untersucht wurden und bei denen die sinnliche Wirkung der Bilder auf den Betrachter im Zentrum steht. Schneider beobachtet weiter, dass sich einige *History Portraits* – im Gegensatz zu den *Film Stills* – an realen Vorlagen orientieren: *Untitled #224* an Caravaggios krankem Bacchus von 1593 oder *Untitled # 183* an Bouchers Portraits der Marquise de Pompadour (1759).<sup>437</sup> Caravaggios frühes Gemälde, das als Selbstporträt des Künstlers angesehen wird, wurde von Sherman am getreuesten nachgeahmt. Insbesondere das kränkelnde, schwach lächelnde Gesicht mit den tiefschwarzen Augenringen wiederholt sich. Sherman imitierte Caravaggios Realismus bis hin zu den schmutzigen Fingernägeln, mit denen sie nach einer Traube aus Gummi greift. In *Untitled #183* ist es dann vor allem das gewaltige Dekolleté der Marquise, das den Blick auf sich lenkt, sich aber als grotesk verzerrter Gummibusen entpuppt. Sherman führt den Betrachter also immer wieder zurück zum eigentlichen Kernpunkt ihrer Werke, der Fälschung (*Fake*). Wesentlich ist ausgehend davon die Triade Illusion, Realitätsnähe und Fälschung. In den *History Portraits* thematisiert Sherman, ähnlich wie Sugimoto, eine Malerei, die dokumentieren will, die Wirklichkeit aber verzerrt.

Abb. 59

Shermans "Gemälde"-Fotografien sind ein einziges Theater, ein schillerndes Kostümfest. Je künstlicher die Plastikteile, Perücken, Juwelen, Blumen und Früchte, desto besser. Im Interview mit Dickhoff bringt die Künstlerin die Aspekte Künstlichkeit, Illusion, Schöner Schein und Fälschung selbst zur Sprache.<sup>438</sup>

"Zumindest habe ich mich hier auch mit den Täuschungsmanövern der Körperdarstellung in der Malerei beschäftigt, indem ich versucht habe, die falschen Körperteile so erscheinen zu lassen, dass sie einerseits Illusion erzeugen, aber gleichzeitig in ihrer Falschheit sichtbar bleiben, so dass die Fotos auf den zweiten Blick wie ein Witz oder eine Karikatur aussehen. Und das betrifft auch den Aspekt der hohen Kunst in der Porträtmalerei. Also von weitem denkt man 'Was ist das für ein Gemälde?'. Dann realisiert man 'Oh, das ist ja eine Fotografie'. Und dann sieht man die falschen Nasen, Titten, Perücken usw., und dass alles nur Maskerade ist."<sup>439</sup>

Im weiter oben beschriebenen Stillleben *Untitled #286* mit Totenschädel thematisierte Sherman also die illusionistische Tafelmalerei als eine Welt der "Ersatzobjekte", Attrappen und Kopien, welche die realen Dinge ersetzen. Das Stillleben besitzt neben einer *Vanitas*-Ikonographie aufgrund der übertriebenen Dekoration des Schädels Ähnlichkeit mit einem Reliquienschrein, im Sinne einer pompös ausgestatteten Inszenierung menschlicher Überreste. Die Verehrung von Reliquien (etwa Körperteile, Gebeine oder Asche religiöser Autoritäten, Kleider oder Gebrauchsgegenstände) gründet ursprünglich auf dem Glauben, Überreste des

---

<sup>437</sup> Ebd. 22 ff.

<sup>438</sup> Vgl. hierzu: *Cindy Sherman - Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.

<sup>439</sup> Cindy Sherman 1995. In: Ebd. 35.

Körpers oder des Besitzes Heiliger seien besonders machthaltig, und ihre Verehrung bewirke eine Übertragung dieser Macht. Die Inszenierung in aufwändigen Schreinen betonte den verborgenen Fetischcharakter der Gegenstände.<sup>440</sup> Doch in Shermans Bild wird die sinnliche Erfahrung einmal mehr enttäuscht, man trifft auf die glatte Oberfläche der Fotografie und muss alles als synthetische Imitation erkennen.

Eine vergleichbare Thematisierung des Fetischcharakters von Bildern und Objekten findet sich bei Mapplethorpe. Oft verglich er seine Fotografien mit Altären.<sup>441</sup> Während seiner Studienzeit am Pratt Institute beschäftigte er sich nach Morrisroe ausgiebig mit kunstvollen Installationen, die kleinen Opfertischen ähnelten. Er arrangierte verschiedene Gegenstände symmetrisch an. Morrisroe betont in ihrer Biographie den oftmals schauerlichen, diabolischen Gehalt dieser Stillleben.<sup>442</sup> Den Ursprung für Mapplethorpes Vorliebe für Altäre suchte man meist in seiner katholischen Erziehung.<sup>443</sup> Im vorliegenden Kontext ist beachtenswert, dass es sich bei diesen Altären um Stillleben handelte, in denen wie in Reliquienschränen kleine magische Fetischobjekte zusammengetragen wurden. Dieser Aspekt setzt sich meiner Ansicht nach in Mapplethorpes übrigen Fotografien fort. Sie zeugen teilweise von einer geradezu neurotischen Passion für Fetischobjekte. In den frühen Collagen, meist aus Abbildungen aus illustrierten Pornomagazinen zusammengesetzt, ist das Bild des männlichen Körpers als Objekt der Begierde

---

<sup>440</sup> Der Begriff Fetisch ist mit einigen Schwierigkeiten behaftet, da er besonders in neueren theoretischen Schriften unterschiedlichster Disziplinen als variabler Terminus eingesetzt wird. Einen Überblick über die Geschichte der Theorien zum Fetischismus bietet William Pietz in: "Fetish". In: Nelson, Robert S.; Schiff, Richard. *Critical Terms for Art History*. Chicago University Press: 1996. 197-207. Pietz beschreibt die enge Verbindung von Fetischismus-Theorien mit Theorien der Ästhetik im 18. Jahrhundert, die Verknüpfung von Kunst und Fetischismus sowie die seit Anfang des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit moderner Kunst zusehends komplexere Deutung des Terminus. Walter Benjamin sprach in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* mit der "Aura", dem "Kultwert" für religiöse Kunst und dem "Ausstellungswert" für profane Kunst im Grunde den Fetischcharakter eines Kunstwerkes an, als religiöser, oder als Waren-Fetisch. Die einflussreichsten Fetischtheorien in neuerer Zeit basieren aber auf der Psychoanalyse, in der das Fetischobjekt ein Ersatzobjekt für den fehlenden Penis der Mutter (Freud), bzw. den Mangel an sich, das *Objekt Klein a* (Lacan) darstellt.

<sup>441</sup> "Eine Kirche birgt eine gewisse Magie, ein Geheimnis für ein Kind. Das zeigt sich heute noch darin, wie ich die Dinge arrangiere. Es sind lauter kleine Altäre. Das war schon immer so – immer wenn ich etwas zusammenstellte, fiel mir hinterher auf, dass es symmetrisch war." Mapplethorpe in einem Interview mit Ingrid Sischy. In: Morrisroe, 1996. 29-30. Vgl. auch White, Edmund. "Altars. The Radicalism of Simplicity". 133. In: *Mapplethorpe – Altars*. New York: Random House, 1995. 128-134.

<sup>442</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. 110 ff. Eine Episode aus dieser Zeit handelt davon, wie er den Schädel eines Affen in eine seiner Altareinrichtungen einbaute. Der Affe war Mapplethorpes Haustier gewesen und als das Tier starb, trennte Mapplethorpe ihm den Kopf ab und kochte den Schädel aus. Er verwendete ihn zunächst für ein Schulprojekt und verarbeitete ihn zu einem Musikinstrument. Später fand der Schädel aber Eingang in seine mit schwarzen Tüchern umhüllten Altäre neben Marienstatuen, Zeichnungen von Pentagrammen und Bronzefiguren des Teufels. White, Edmund. "Altars. The Radicalism of Simplicity". 133. In: *Mapplethorpe – Altars*. New York: Random House, 1995. 128-134.

<sup>443</sup> Morrisroe, 1996. 29 ff. White, Edmund. "Altars. The Radicalism of Simplicity". 133 ff. In: *Mapplethorpe – Altars*. New York: Random House, 1995. 128-134.

vom Künstler sorgfältig ausgeschnitten, aufgeklebt, den Körperkonturen entlang mit einer kräftigen, farbigen Linie umrandet oder verdoppelt, wie in *White Sheet* (1974). Auch später fotografierte Mapplethorpe seine Modelle gern mehrmals, in unterschiedlichen Posen und aus verschiedenen Blickwinkeln und fasste sie anschliessend in einem oder mehreren Rahmen zu kleinen Serien zusammen. Den männlichen Körper behandelte Mapplethorpe als reines Fetischobjekt. In späteren Aufnahmen steigerte sich die Faszination für die Fetischisierung in der beschriebenen ästhetischen Überzeichnung des Objektes, der Betonung der perfekten Oberfläche und der Inszenierung in erlesener Rahmung. Die Zusammenstellungen seiner Fotografien zu Diptychen oder Triptychen ergeben kunstvoll konzipierte Stilleben bzw. aus leblosen Abbildern konstruierte "Altäre".

Abb. 60

### Exkurs: Simulation und Hyperrealität

Vergleicht man Sugimotos Kopien von Kopien nordischer Porträts mit Shermans fotografischen Zitaten der Renaissance- und Barockmalerei, so zielen beide auf den Effekt des "Künstlichen" in der klassischen Tafelmalerei ab. Die Plastikattrappen, Stoffschichten, Masken und Make-up betonen den synthetischen Eindruck der Figuren und rücken von einer lebensnahen Darstellung ab. Die Figuren bestehen aus unzähligen übereinandergelegten Schichten und sind im Grunde nur Hüllen. Damit imitiert Sherman, wie Schneider beobachtet, das Vorgehen ihrer Vorbilder, die alles – Haut wie Kleidung – als Oberfläche sahen und behandelten.<sup>444</sup> Sie setzt die exakte Maltechnik der Renaissance- und Barockkünstler in den brillanten Farbe und scharfen Konturen ihrer Fotografien um.<sup>445</sup> Folgendes Zitat von Sherman illustriert, dass sie nicht nur die Möglichkeiten der Maskerade nutzt, sondern auch die der Fotografie um ihre Vorbilder zu deformieren und zu überzeichnen:

"Aber das ist ein weiterer Grund, warum mich Fotografie interessiert. Ich arbeite ganz ausdrücklich mit ihrer manipulativen Seite, ja ich versuche sogar, die Manipulation ins Extreme zu treiben und ihre Grenzen zu testen und sie vielleicht auch zu überschreiten."<sup>446</sup>

Sherman betrachtet die Fotografie, in der Tradition der Malerei, als Mittel zur manipulierenden und verfälschenden Imitation. Die Scheinwelt ihrer Bildern hebt sie damit zusätzlich hervor. Ihre späteren Bilder bevölkern keine realen Personen, sondern "Attrappen" von Menschen und Dingen, oder wie Krauss es mit einem Begriff Baudrillards formuliert: *Simulakren*.<sup>447</sup> Shermans und Sugimotos Fotografien

---

<sup>444</sup> Vgl. Schneider, 1995. 20/22. Alpers, Svetlana. *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Übers. Hans Udo Davitt. Mit einem Vorw. von Wolfgang Kemp. Köln: Dumont, 1985.

<sup>445</sup> Vgl. Schneider, 1995. 24.

<sup>446</sup> Cindy Sherman 1995. In: *Cindy Sherman - Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*, 1995. 58.

<sup>447</sup> Krauss, Rosalind. 32. In: Dies.; Bryson, Norman. *Cindy Sherman - Arbeiten von 1975-1993*. München: Schirmer/Mosel, 1993. 17-61.

zeigen eine aus Imitationen konstruierte "Wirklichkeit". Nach Jean Baudrillard bedeutet die Simulation die totale Abkoppelung von der Realität. Es entsteht zugleich eine andere, simulakrale Wirklichkeit. Die genannten Beispiele Shermans und Sugimotos gehen dementsprechend über die pure Illusion (die immer von der Wirklichkeit ausgeht) hinaus und zeigen eine absolut künstliche, im Grunde hyperreale Welt ohne Original.<sup>448</sup> Sie führen nicht mehr nur die sichtbare Wirklichkeit als Erscheinung vor, wie in der nordischen Barockmalerei, sondern eine Welt, die allmählich durch Attrappen und Kopien ersetzt wird.

Baudrillard grenzt in seiner Theoretisierung des *Simulakrums* die Begriffe "Illusion" und "Simulation" voneinander ab.<sup>449</sup> Wenn er von der Welt als Illusion spricht, bezeichnet er damit die Einsicht in die Welt "des Artifiziiellen, der Verführung und des metaphorischen Spiels des Lebens".<sup>450</sup> Dies entspreche einer Wahrnehmung wie jener im Barockzeitalter.<sup>451</sup> Doch fühle sich der Mensch, so Baudrillard, in der Welt des Scheins, der Komplexität des Verborgenen, Ambivalenten und der Geheimnisse nicht wohl und habe sich daher nach und nach seine eigene Welt erschaffen, welche die Realität des Scheins ersetzte und die Illusion gewissermassen durch das Simulakrum, die Kopie, materialisierte. Die Kunst und Malerei der Renaissance und des Barock bilden innerhalb Baudrillards Simulationsmodell Simulakren der ersten Ordnung.<sup>452</sup> Sie beinhalteten den Versuch, die reale Welt durch möglichst ähnliche Abbildungen vorzutäuschen. Die Welt als Illusion, wie sie im Barockgemälde vor Augen geführt wird, wirke auf den Menschen jedoch unerträglich, da er es lediglich "mit dem Schein, mit der appearance der Welt" zu tun habe.<sup>453</sup> Die reale Welt, d.h. die Natur, könne niemals Perfektion erreichen:

"Damit sie vollkommen wird, muss man sie neu erschaffen und zwar als 'Artefakt', denn Vollkommenheit kann unmöglich der Natur innewohnen."<sup>454</sup>

Das Simulakrum zweiter Ordnung bildet nach Baudrillard kein blosses Abbild mehr, sondern setzt an die Stelle der Imitation die identische Reproduktion eines noch vorhandenen Originals. Damit perfektioniert das Simulakrum die Natur und treibt gleichzeitig die Auflösung des Realen voran. Baudrillard vergleicht Warhols serielle

---

<sup>448</sup> Vgl. bezüglich der Fotografien von Sherman auch Schneider, 1995. 45.

<sup>449</sup> Vgl. Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Übers. G. Bergfleth, G. Ricke und R. Voullié. München, 1991. Ders. *Die Illusion und die Virtualität*. Übers. Helmut P. Einfalt. Hrsg. G. J. Lischka. Bern: Benteli: 1994.

<sup>450</sup> Baudrillard, Jean. *Die Illusion und die Virtualität*. Übers. Helmut P. Einfalt. Hrsg. G. J. Lischka. Bern: Benteli: 1994. 20.

<sup>451</sup> Vgl. Baudrillard im Gespräch mit G. J. Lischka. In: Ebd. 32/33.

<sup>452</sup> Vgl. Baudrillard, 1991. 83.

<sup>453</sup> Vgl. Baudrillard, Jean. *Die Illusion und die Virtualität*. Übers. Helmut P. Einfalt. Hrsg. G. J. Lischka. Bern: Benteli: 1994. 26.

<sup>454</sup> Ebd. 14.

Siebdrucke und Duchamps *ready mades* mit der vollendeten Form des Simulakrums zweiter Ordnung. Bei Warhol werde die Kunst durch die Reproduktionen der Campbell-Dosen zur absoluten Ware: Kunst wird durch ihr Simulakrum ersetzt.<sup>455</sup>

"Und ebenso wie Duchamps *acting out* in eine allgemeine Ästhetisierung der Welt hinausging, wo jedes beliebige Konsumgut oder Abfall Kunstwerk spielt, mit der Folge, dass jedes angebliche Kunstwerk beginnt, Abfall oder Konsumgut zu spielen, so eröffnet diese Medientransformation den Weg zu einer allgemeinen Virtualität, die der Realität dadurch ein Ende setzt, dass sie sie in jedem Augenblick vorwegnimmt."<sup>456</sup>

Die simulierte, perfekte Welt ersetzt aus der Sicht des Theoretikers allmählich die reale Wirklichkeit, wobei Simulation notwendigerweise die Auflösung der Illusion herbeiführt. Illusion bildet im Grunde genommen das Gegenstück zu Baudrillards Begriff der Simulation, die über die Vortäuschung von Realität hinausreicht, die Wirklichkeit nicht nur imitiert, sondern übertrifft bzw. "hyperreal" wird. Damit gelangt man zum Begriff der Simulation dritter Ordnung, die nach Baudrillard den eigentlichen Bestandteil der postmodernen Simulationsgesellschaft darstellt. In diesem System wird die Repräsentation vollkommen von der Hyperrealisierung des Realen verschlungen und die reale Welt des Scheins findet darin keinen Platz mehr.<sup>457</sup> Den Gegensatz zur Illusion verkörpert in diesem Kontext beispielsweise das Prinzip der "Virtual Reality":

"Virtual Reality hat mit der realistischen Illusion so wenig wie mit der Darstellung und der ästhetischen Illusion zu tun. Wir sind der punkthaften Genauigkeit des Bildes ausgeliefert, nicht aber der grossen Illusion und dem Zauber des Bildes, die durch die perfekte Technik zugrundegehen. Ganz besonders im virtuellen dreidimensionalen Bild: eigentlich eine Absurdität, wenn man erwägt, dass die spezifische Illusion des Bildes darin besteht, der realen Welt eine Dimension zu entziehen."<sup>458</sup>

Der Kernpunkt in Baudrillards These liegt darin, dass Simulation und Virtualität dem Schein entgegenwirken und die Illusion endgültig verdrängen wollen. Simulation entspreche einer Sinngebung und Materialisierung der Scheinwelt, der "Hyperrealisierung des Realen".<sup>459</sup> Das Resultat sei schliesslich realer als das Reale und der "Virtuellen Welt" entspreche im Grunde die verwirklichte Idee der Perfektionierung des Realen. Darin zeigt sich auch, wie die Auflösung der wirklichen Welt überdies die Verflüchtigung des Substantiellen nach sich zieht. Die simulierte, virtuelle Welt genügt sich selbst und funktioniert in sich selbst, die

---

<sup>455</sup> Baudrillard, Jean. "Von der absoluten Ware". In: H. Bastian, Hrsg. *Andy Warhol. Silkscreens from the Sixties*. München, 1990. 118-123.

<sup>456</sup> Baudrillard, Jean. *Die Illusion und die Virtualität*. Übers. Helmut P. Einfalt. Hrsg. G. J. Lischka. Bern: Benteli: 1994. 12.

<sup>457</sup> Vgl. Baudrillard, Jean. *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*. Übers. R. Voullié. Berlin, 1994. 30.

<sup>458</sup> Baudrillard, Jean. *Die Illusion und die Virtualität*. Übers. Helmut P. Einfalt. Hrsg. G. J. Lischka. Bern: Benteli: 1994. 17.

<sup>459</sup> Ebd.



wirkliche, substanzielle Welt wird dabei vollkommen überflüssig. Was bleibt ist das Simulakrum ohne Original.

"Jegliche Realität wird von der Hyperrealität des Codes und der Simulation aufgesogen. Anstelle des alten Realitätsprinzips beherrscht uns von nun an ein Simulationsprinzip. [...] Es gibt keine Ideologie mehr, es gibt nur noch Simulakren."<sup>460</sup>

Die Simulakren dritter Ordnung sind demnach eigentlich keine Täuschungen mehr, da die Fälschung nicht mehr erkennbar ist. Oder anders gesagt: Der Betrachter trifft nicht mehr auf die glatte zweidimensionale Oberfläche, welche die Illusion schliesslich als Gemälde oder Fotografie preisgibt. Vergleiche man Baudrillards Begriff des Simulakrums mit synthetischer Fotografie, würden die paradoxen Perzeptionen wie das Beispiel eines computergenerierten Bildes einer Frau, das aus der Überlagerung mehrerer Fotografien weiblicher Personen entstand, offensichtlich. Es handelte sich hierbei um das Titelbild einer Sondernummer des *Time Magazines* von 1993, auf dem das Portrait einer jungen Frau das zukünftige, multiethnische Gesicht Amerikas demonstrieren sollte. Das Paradoxe war, dass dieses synthetisch hergestellte Gesicht nicht nur vollkommen realistisch, sondern zusätzlich so perfekt erschien, dass sich gleich reihenweise Redaktionsmitglieder in das Antlitz verliebten, ohne dass das Modell tatsächlich existierte.<sup>461</sup> Hier war eine perfekte Simulation ohne Original entstanden.

Die hier untersuchten Werke künstlerischer *Pastiche*-Fotografie versuchen, solchen Widersinn gezielt zu dekuivieren und zu unterlaufen, indem sie die unterschiedlichen Repräsentationsstrategien und Wahrnehmungen miteinander verknüpfen. Dies zeigte sich insbesondere im zweiten Kapitel am Beispiel Jeff Walls (Abb. 14). G. J. Lischka erwähnt diesen Künstler in einem Gespräch mit Baudrillard:<sup>462</sup> Wall radikalisiere die Fotografie in einer Weise, dass der Betrachter schliesslich nicht mehr unterscheiden könne, ob die Fotografie ein tatsächliches Geschehnis wiedergebe oder eine gestellte Szene, obgleich er genau wisse, dass das Bild inszeniert sei.<sup>463</sup> Sherman und Sugimoto weiteten diese Methode auf die Tafelmalerei aus. Sie verdeutlichen, dass bereits die originalen Gemälde nicht auf einer Nachahmung der realen Welt beruhten, sondern eine Welt der Scheinbilder, überlieferter ästhetischer Bedingungen und Stereotypen simulierten. Sherman vermeidet die allzu perfekte Imitation und deckt die falsche Realität fortwährend auf. Sie offenbart eine Welt, die noch nicht den letzten Grad des Simulakrums erreicht hat, sondern ständig zwischen Realität, Künstlichkeit und Illusion zu schwanken scheint – simulierte Realitäten, die der Mensch fälschlicherweise als real versteht – und verankert die Geschichte der Repräsentation als Geschichte der Nachahmungen und Verzerrungen. 1995 verwandelte Sherman die Gesichter in ihren Aufnahmen aber in metallisch wirkende futuristische Mutanden, die an

---

<sup>460</sup> Baudrillard. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Übers. G. Bergfleth, G. Ricke und R. Voullié. München, 1991. 8.

<sup>461</sup> Vgl. Burgin, Victor. "Das Bild in Teilen". 32. In: *Fotografie nach der Fotografie*. 26-35.

<sup>462</sup> Vgl. Baudrillard im Gespräch mit G. J. Lischka. In: Baudrillard, 1994. 32.

<sup>463</sup> Ebd.

computergenerierte virtuelle Scheinwesen erinnern. Virtuell erzeugte Figuren der Gegenwart alias *Lara Croft* oder *Kyoko Date* beschliessen die Geschichte der animierten Puppe oder des Automaten als künstliches Ebenbild des Menschen im blossen Medieneffekt.<sup>464</sup> Im Sinne Baudrillards erfüllt sich in diesen sogenannten *Avataren*, vergleichbar mit dem oben erwähnten Titelbild des *Time Magazines*, der Begriff des Simulakrums als Kopie, zu der kein Original mehr existiert.

Bei Sugimoto ist die Simulation derart perfekt, dass der Betrachter noch länger als bei Sherman im Ungewissen gehalten wird. Auch die detailgetreue Nachbildung in Wachs lässt kleinere Fehler und Mängel verschwinden, die dem Gesicht Charakter geben würden und es lebendig erscheinen liessen. Thomas Kellein meint, dass Sugimoto das Spiel zwischen Illusionismus und Simulation mit seiner hochgradigen Detailtreue regelrecht auf die Spitze treibt:

"Das 'Wunder der Täuschung und der mikroskopischen Darstellung', wie es Jacob Burckhardt zufolge wie 'mit einem Zauberschlage' vor etwa fünfhundert Jahren auf flämischen Gemälden auftrat, hat sich bei Sugimoto in eine Art klösterliche Todeszelle begeben. Keine lebenden Personen und keine reale Aussenwelt fliessen in seine Bilder ein, sondern Andenken an sie und schematisch wirkende, schwarze Bezirke, in deren Zentrum sie weiterleben."<sup>465</sup>

Kelleins Aussage hebt nochmals den zentralen Faktor hervor, der Sugimotos Werke in die Nähe Shermans rücken: Den der absoluten Künstlichkeit und Konstruiertheit, der erst auf den zweiten Blick manifest wird. Sie wirkt in der ansonsten perfekten Ästhetik der Werke wie ein "Störungsmoment". Sugimoto täuscht dabei die Realität aus: Seine Bilder gehen von der perfekten Kopie aus und machen diese scheinbar zur Realität. Dies läuft meines Erachtens auf dieselbe eigentliche Bedeutung der Werke hinaus: Das jedes Abbild schliesslich eine konstruierte Illusion ist, und immer bereits auf Nachbildungen, Illusionen und Kopien beruht.

### Montage und Demontage

Auch die Figuren, Puppen und das oft gewählte Genre des Stilllebens unterstreichen die Konstruiertheit. Die Kunstfigur fungiert in den Fotografien als ästhetisches Modell, da sie das Konstruktive potentiell in sich trägt. Sherman koppelt das Strukturprinzip des künstlichen Modellkörpers an die ästhetische Struktur ihres Mediums – die Fotografie. Betrachtet man weiter das zu Beginn dieses Kapitels erwähnte Stillleben mit "Kunststoffei" von Sherman (*Untitled #268*), so fällt auf, dass die Aufnahme sehr dunkel gehalten ist. Die einzelnen Gegenstände wirken wie einzeln auf einen schwarzen Hintergrund aufgeklebt und verleihen dem Bild den Charakter einer Collage bzw. einfachen Montage. Mich erinnert die Fotografie aufgrund der additiven Inszenierung der Gegenstände neben

---

<sup>464</sup> Vgl. Dotzler, Bernhard J. "Die Wiederkehr der Puppe: Szenenwechsel im Fin de Siècle." 241. In: Müller-Tamm; Sykora, 1999. 234-247.

<sup>465</sup> Vgl. Kellein, Thomas. "Tod im Meditationssitz oder das asiatische Porträt". 69. In: *Sugimoto Portraits*, 2000. 66-75.

den barocken Gemälden auch an die Werke Raoul Hausmanns oder Hannah Höchs. Damit setzt Sherman den konstruierten Charakter ihrer *Pastiche*-Bilder in direkten Bezug zum Prinzip der surrealistischen Montage und Demontage der Realität.

Abb. 61; Abb. 62

Die Collage oder Fotomontage verwendeten die Vertreter des Dadaismus als Methode, um die akademisch illusionistische Ästhetik anhand zufällig vereinter Bild- und Fototeile aufzubrechen. Sherman wählt ebenfalls das Zufällige, vereint aber alles in einer überhöhten Ästhetik. Damit begegnet sie dadaistischen und surrealistischen Werken mit derselben Taktik wie den Vertretern einer "akademischen" Tafelmalerei. Sherman streicht heraus, dass auch die surrealistischen Collagen im Grunde keine ästhetischen Bildvorlagen durchbrachen, sondern bereits vorhandene Bilder und Stereotypen erneut evozierten.

"After doing polaroids of mannekins in possible configurations, I realized that that is (now) the easy part. Again, what is it I'm trying to say with these body parts? I don't want to be purely decorative + make pretty, odd images. If anything, that would be my criticism of much of the old surrealist stuff. It is really about esthetics, which, at that time was groundbreaking in itself, but now looks merely beautiful + stylish. Whenever there is a female figure, she's still always beautiful. It, too, was such a macho movement, yet even the women artist glorified there fellow female forms."<sup>466</sup>

Mit "mannekins" bezieht sich die Künstlerin auf die Serie der *Sex Pictures*, in denen sie pornographische Inhalte mit medizinischen Lehrpuppen und Körperteilen nachstellte. Diese oft grotesk wirkenden Konstellationen zitieren die surrealistischen Fotografien Hans Bellmers aus den 1930er Jahren, die zwei selbst konstruierte Puppen zeigen.<sup>467</sup> Die aus einzelnen, beliebig versetzbaren Gliedern zusammengebauten Puppen attackierten die idealisierten Darstellungen des weiblichen Körpers in der damaligen nationalsozialistischen Kunst.<sup>468</sup> Therese Lichtenstein erläutert, dass Bellmers Werke die nationalsozialistischen Weiblichkeits-Stereotypen jedoch bis zu einem gewissen Grad auch bekräftigten. Beispielsweise lieferte er kein "positives" Gegenmodell für Weiblichkeit.<sup>469</sup> Die Art und Weise, wie Bellmer die Puppe in den Fotografien inszenierte – wie ein "Stillleben" oder wie einen "Körper am Tatort", oder "eingehüllt in viktorianische Spitzen" – bezeichnet Lichtenstein als nostalgische Rückbesinnung auf die eigene Kindheit.<sup>470</sup> In ihrer Rezeption versucht Sherman ebenfalls zu ergründen, wie Bellmers Puppen im "Bild" bzw. als Fotografie funktionieren. Wie sie in obigem Zitat beschreibt, bleiben die Bilder ihres Erachtens "immer schön" anzuschauen, trotz dem zugrunde liegenden Angriff gegen den akademischen Idealkörper.

---

<sup>466</sup> Sherman, Cindy. Auszug aus ihren Notizen (10/5/84). In: *Retrospective*, 1998. 180.

<sup>467</sup> Bellmer, Hans. *Die Puppe*. Karlsruhe: Eckstein, 1934.

<sup>468</sup> Vgl. Lichtenstein, Therese. *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press; New York: International Center of Photography, 2001. 1.

<sup>469</sup> Vgl. Ebd. 17.

<sup>470</sup> Vgl. Ebd. 144 u. 159.

18 von Bellmers Puppen-Fotografien wurden 1935 in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* veröffentlicht. Nach Lichtenstein passten sie aufgrund ihrer Mixtur "menschlicher, animalischer und automatischer Qualitäten" gut in den Kontext des Magazins und schienen Bezüge zu George Batailles Themenwelt aufzuweisen, obwohl Bellmer den Schriftsteller wahrscheinlich noch nicht kannte, als er die Puppe konstruierte. 1947 und 1956 fertigte er allerdings Illustrationen zu Batailles *Geschichte des Auges* und *Madame Edwarda* an. Das Ei im Vordergrund des weiter oben beschriebenen Stilllebens von Sherman ruft ausserdem die in Batailles *Geschichte des Auges* thematisierte Assoziation von Ei, Auge und Verletzung ins Gedächtnis.<sup>471</sup> Gegenstand von Shermans Dekonstruktion ist hier vermutlich die Obsession der Surrealisten für Eier, Augen und Körperöffnungen.<sup>472</sup> Neben künstlichen Puppen und Automaten tritt dieser Aspekt in denjenigen Fotografien Shermans, die sich mit dem Surrealismus auseinandersetzen, wiederholt in Erscheinung. Einige unbehaglich, traumartig verzerrte Aufnahmen von 1994 zeigen blutige Augäpfel und aufgerissene oder ebenfalls blutverschmierte Münder. Die grell leuchtenden, roten Fratzen, deren dämonisch starre Augen den Betrachter wie aus einer offenen Wunde heraus anstarren, sind brutal zerschnittene Gesichter, die sich möglichenfalls an Raoul Hausmanns *Acteur* anlehnen.

Abb. 63

1994 begann Sherman mit digitaler Fotografie zu experimentieren und die Puppenglieder und Gesichtszüge am Computer zu verzerren. *Untitled #302* könnte ein Stillleben mit der Puppe Olympia aus E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* sein. Die Puppe sitzt als das Objekt der Begierde, das sie verkörpert, als Prinzessin mit Krönchen und gespreizten Beinen vor kunstvoll drapierten Seidenstoffen. Bauch und Geschlecht sind mit einer schwarzen Decke verhüllt. Die weit aufgerissenen Augen wiederholen sich als verdrehte "blutige", "tote" Augäpfel eines im geöffneten Brustkasten der Figur angebrachten Kopfes. Der offene Brustkasten erinnert an Hans Bellmers erste Puppe, in deren Bauch der Künstler eine Bilder-Trommel anbrachte, die durch ein Guckloch Szenerien von "Gedanken und Träumen eines jungen Mädchens" zeigte.<sup>473</sup>

Abb. 64; Abb. 65

Am Ende der Geschichte vom Sandmann erfährt die Kunstfigur Olympia eine vergleichbar grausame Verstümmelung wie Sherman sie andeutet, durch ihre beiden Schöpfer Coppola und Spallanzani, die ihr die Augen ausreissen. Daraufhin erkennt der Protagonist Nathanael, dass es sich bei seiner angebeteten Olympia

---

<sup>471</sup> Bataille, Georges. "Die Geschichte des Auges". In: *Das obszöne Werk*. Hamburg: Rowohlt, 1997. [*Histoire de l'œil*. Paris, 1926; Sevilla, 1940 (mit Zeichnungen von Hans Bellmer): Burgos, 1941; Paris, 1967. Alle Ausgaben, mit Ausnahme der postumen, erschienen unter dem Pseudonym Lord Auch und mit teils fingierten Ortsangaben.]

<sup>472</sup> Dafür spricht, dass die Aufnahme zur gleichen Zeit wie Shermans Serie *Sex Pictures* entstand, in der sich die Auseinandersetzung mit den Bildmechanismen des Surrealismus noch expliziter niederschlug.

<sup>473</sup> Vgl. Lichtenstein, 2001. 7 u. Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina. "Puppen Körper Automaten – Phantasmen der Moderne". 82. In: Dies., Hrsg. *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. (Kat.) Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln: Oktagon. 1999. 65-93.

um eine leblose Puppe handelt.<sup>474</sup> Sie offenbart sich als reine Projektion seiner Vorstellung. In dem Augenblick, in dem er die schwarzen, leeren Augenhöhlen und die auf dem Boden liegenden, blutigen Augäpfel erblickt, verfällt er dem Wahnsinn. Karoline Hille verweist auf die blutigen und damit echt wirkenden Augäpfel, in denen sich das Zwitterwesen Olympias zwischen "lebendig" und "tot" ausdrückt.<sup>475</sup> Nach Freud resultiert das Unheimliche aus zwei Ursachen, von denen die einen den unsicheren Status zwischen Leben und Tod darstellt, wenn etwas eigentlich Lebloses "beseelt" erscheint.<sup>476</sup> Weiter interpretiert Freud das Augenmotiv als literarische Verarbeitung der Kastrationsangst.<sup>477</sup> Das Unheimliche liegt neben dem ambivalenten Status der Puppe auch in der Rückkehr verdrängter kindlicher Ängste begründet, die ebenfalls die Puppe verkörpert. Es sind dies, als zweite Ursache des Unheimlichen, Ängste vor Zerstückelung, Fragmentierung und Raub der eigenen Identität.<sup>478</sup> Die Angst vor der Verletzung und dem Verlust hängt also bei der Struktur des "Unheimlichen" eng mit der Täuschung zusammen.

Das nachfolgende Kapitel greift den Aspekt des Unbehaglichen im Zusammenhang mit den Fotografien Joel-Peter Witkins nochmals genauer auf. Vergleichbar mit den Werken Cindy Shermans haftet auch in Witkins Bildern dem Rückblick auf historische Elemente der Kunst etwas Beklemmendes, Unangenehmes an. Sie zeigen, dass die ästhetisierte Oberfläche auch ambivalente Aspekte zutage bringen kann.

### d) FAZIT: DAS PASTICHE ALS DEKONSTRUKTION UND REKONSTRUKTION HISTORISCHER KUNST

Im Folgenden wird noch einmal zusammengefasst, wie sich die Eigenheiten des Stilllebens mit denen des fotografischen *Pastiche* verbinden, so dass die Objekte und ihr Abbild nicht mehr klar unterscheidbar sind. Olivia Parker kreiert nicht nur inszenierte, sondern auch digital "montierte" *Pastiches*. Ihre Stillleben setzen sich teilweise aus Einzelbildern zusammen. Auch das trägt dazu bei, dass Objekt und Abbild ineinander übergehen. Das Stillleben-*Pastiche* beinhaltet daher auch die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Repräsentationsstrategien. Die Fotografien verdeutlichen kontinuierlich, dass sie keine Realität wiedergeben,

---

<sup>474</sup> E. T. A. Hoffmann. *Der Sandmann*. Frankfurt a. Main: Insel, 2001 (1817).

<sup>475</sup> Hille, Karoline. "'... über den Grenzen, mitten in Nüchternheit' – Prothesenkörper, Maschinenherzen, Automatenhirne". 143. In: Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina, Hrsg. *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. (Kat.) Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln: Oktagon. 1999. 140-159.

<sup>476</sup> Freud, Sigmund. "Das Unheimliche". 152. In: Ders. *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999 (1993). 137-172.

<sup>477</sup> Ebd. 150 ff.

<sup>478</sup> Ebd.

sondern lediglich Reflexionen und aus unterschiedlichen kulturellen Inhalten zusammengefügte Strukturen.<sup>479</sup> Parker imitiert in einer digitalen Montage eindeutig Jacques de Gheyns *Vanitas Allegorie*, einschliesslich des sinnbildlichen Verweises auf den Menschen als "Seifenblase" bzw. eitle Erscheinung. Ein vergleichbarer Zusammenhang liess sich in Mapplethorpes Selbstbildnissen und einer Spiegelinstallation erkennen.

Der Japaner Araki wird aufgrund seiner Sujets in der westlichen Rezeption oft mit Mapplethorpe verglichen, doch gründet seine Anwendung des *Pastiche* auf dem eigenen kulturellen Umfeld. Der Blick auf die Besonderheiten japanischer Wahrnehmung des Fotografischen zeigte, dass die Japaner die Fotografie seit ihrem Einzug in Japan als der illusionistischen Malerei gleichwertig ansahen. Weiter existiert in Japan eine überlieferte Tradition aus der *Edo*-Epoche, die dem *Pastiche* vergleichbare *mitate*-Darstellung, welche von den postmodernen Künstlern aufgegriffen wird. Der Vergleich zeigte, dass sich Arakis Fotografien bezüglich der Inszenierung und der Motive an der Holzschnittkunst des *Ukiyo-e* orientieren. Doch setzt Araki die übernommenen Sujets mit divergierender fotografischer Ästhetik um. Auch seine Form des *Pastiche* setzt sich schliesslich mit Repräsentationsstrategien in Kunst und Fotografie auseinander.

Sugimoto bezieht sich wieder direkt auf die niederländische Illusionsmalerei. Dabei greift er zu fotografischen Edeldrucktechniken. Durch raffinierte Verschachtelungen von Kunst und Realität deckt er auf, dass jede Art von Repräsentation das Resultat mehrstufiger Verfremdungen ist. Zugleich besitzen seine Werke eine Aura künstlicher Authentizität, als verbliebene Spur des indexikalisch/fotografischen Aspektes innerhalb des durchinszenierten "Bildkonstruktes".

Ähnlich wie Sugimotos Fotografien führen auch Shermans Werke in eine Welt der Simulakren, in der keinerlei Originale mehr vorhanden sind, da sie durch Kopien ersetzt wurden. Sherman beschäftigt sich in ihren Werken mit den ambivalenten Grundzügen von Kunst und Repräsentation hinsichtlich der Stereotypen Objekt und *Fake*. Sie konstruiert "Pictures", also Bilder, betont deren Oberfläche und klischiert den Objektstatus von Kunst, um zweideutige Wirkungsebenen ans Licht zu heben. Dazu verwendet sie "Störelemente" wie Masken, Attrappen und Ekel auslösende Materialien. Allerdings liefert Sherman keine positiven Gegenbilder. Sie betont vielmehr, wie sie selbst zeitweise der Faszination ihrer Vorbilder unterliegt. Diese Tatsache lässt sich, das hat die Untersuchung gezeigt, auf alle besprochenen Künstler übertragen. Die Objektästhetik wurde nicht von ihnen zerschlagen, vielmehr entstanden unmissverständlich neue Bildobjekte. Hierin liegt einer der Unterschiede zu den dekonstruierenden *Pastiche*-Collagen der *Pop Art* oder *Appropriation Art*.

Bezüglich der surrealistischen Kunst als Vorlage für Shermans Fotografien wird deutlich, dass, obwohl die Strategie der Fragmentierung in der damaligen Zeit ein revolutionäres Durchbrechen überkommener ästhetischer Strukturen bedeutete, dieselbe formale Ästhetik erneut bestätigt wurde. Sherman versucht nicht mehr,

---

<sup>479</sup> Vgl. auch Bal, 1999. 210 ff.

diesem Paradox zu entkommen. Ihre De-Konstruktionen schliessen die Imitation immer mit ein und sind demnach zugleich Re-Konstruktionen. Shermans Fotografien zeigen, auch ohne digitale Technik, dass die streng indexikalische Wahrnehmung des Fotografischen in dieser Form nicht ausreicht. Darin verbirgt sich in gewisser Weise eine Absage an die Illusion einer vollkommen objektiven Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Repräsentation. Repräsentation bedeutet immer einen Eingriff, eine Verletzung des Objektes, eine Täuschung und Verzerrung der Wirklichkeit. Doch gerade indem Sherman, wie Sugimoto mit seinen Wachsnachbildungen, den Status ambivalent hält, die geschlossene Bildoberfläche und ganzheitlichen Bildsysteme mit unbehaglicher Zweideutigkeit und Spuren der Verletzung stört, offenbart sie auch deren geheimnisvollen, im Grunde viel wesentlicheren Charakter – dann, wenn der Betrachter das Bild nicht mehr alleine dominiert, sondern ein Wechselspiel entsteht, indem der Blick über das Auge triumphiert. Die Bilder beschwören, so könnte man sagen, die Geister, die sie gleichzeitig zu bannen versuchen.

## VERZERRUNG: DAS "ZERSCHNITTENE" UND "VERFORMTE" BILD

"I want to live in an age which sees similar beauty in  
a flower and in the severed limb of a human  
being"<sup>480</sup>

"Die Verzerrung in den Elementen, die Mischung der  
Bereiche, die Gleichzeitigkeit von Schönerm,  
Bizarrem, Schaurigem und Eklem, die Verschmelzung  
zu einem turbulenten Ganzen [...]"<sup>481</sup>

### a) VERLETZUNG DER OBERFLÄCHE

Die im vorigen Kapitel besprochenen Werke behandeln das Seherlebnis bzw. die visuelle Wahrnehmung als ein Erfassen der Welt in zusammengefügt Einzelbildern und Konstrukten. Weiter zeigen sie, dass Sehen und Erkennen aber auch heisst, die Dinge zu verändern. Evelyn Fox Keller argumentiert 1996 hinsichtlich des Blickes durch ein Mikroskop, dass das reine Schauen (*biological gaze*) kein rein naturgemässer, "unschädlicher" Prozess sei, sondern sich immer mit menschlich erzeugter Einwirkung vermische.<sup>482</sup>

---

<sup>480</sup> Witkin, Joel-Peter. Zitiert nach: Schouten et al., 1989. 15.

<sup>481</sup> Kayser, Wolfgang. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Hamburg: Rowohlt, 1960. 62.

<sup>482</sup> Keller, Evelyn Fox. "The Finishing Touch". 29/30. In: Bal, Mieke [Ed.]. *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford (CA): University Press, 1999. 28-43. Dies. "The Biological Gaze". In: George Robertson et al.. *Future Natural*. London, New York: Routledge, 1996. 107-21.



"I am more interested in the ways in which looking touches the object, the material entity at which we seem to be looking. Thus, I will not talk about star gazing, about telescopes and the technologies of looking at large and distant objects that we cannot even hope to touch, but rather about the forms of looking that scientists have developed in order to peer at, and into, the very small."<sup>483</sup>

Das Objekt könne erst nach der Trennung von seinem natürlichen Umfeld und anhand von äusseren Manipulationen detailliert gesichtet werden. Entgegen dem Glauben, dass das Auge sich passiv verhalte, sind nach Keller Schauen und Berühren zwei einander bedingende Grössen. Es wirke praktisch jeder Kontakt des menschlichen Auges mit dem Objekt verändernd auf dieses ein.<sup>484</sup>

"The 'secret of life' to which we have so ingeniously gained access is no pristine point of origin, but already a construct at least partially of our own making."<sup>485</sup>

Schauen sei demnach immer auch ein intervenierender, störender Akt.<sup>486</sup> Visuell wird diese Tatsache beispielsweise an aufgeschnittenen und zerteilten Objekten deutlich, etwa in der von Alpers beschriebenen "fragmentarischen Annäherungsweise" der niederländischen Stilllebenmaler an ihre Objekte.<sup>487</sup> Die Bildoberfläche kann mit einer Art Membran verglichen werden, auf die der Blick von aussen trifft und gewissermassen verletzend wirkt. Sehen erscheint dabei keineswegs als neutraler Prozess, sondern als ein eng mit Manipulation zusammenhängender Vorgang, der auch unter der vermeintlich glatten Oberfläche verborgene, unangenehme Aspekte offenbaren kann. Andere ästhetische Strategien, um einen äusseren Eingriff anzudeuten bzw. diese Ambivalenz hervorzuheben, liegen in Störelementen wie dem Zusammentreffen von schöner Oberfläche und beklemmendem Inhalt oder in optisch und haptisch erfahrbaren Kratzern und Schnitten, wie sie in Witkins Fotografien zu finden sind. Seine Vorlagen findet Witkin in der historischen Fotografie und Malerei.

### Joel-Peter Witkin – Schonungsloser Realismus

Die Fotografien des in New Mexico lebenden amerikanischen Künstlers Joel-Peter Witkin sehen aus wie Kalotypien aus dem 19. Jahrhundert. Die monochrom bräunliche Tönung, dunkle Stellen und verwischte Konturen, verleihen den Aufnahmen ein abgegriffen wirkendes Äusseres. Im Format gleichen die späteren Werke Witkins aus den 1990er Jahren kleineren Gemälden. Auch inhaltlich beziehen sich einzelne Bilder durch ikonographische und formale Zitate aus

---

<sup>483</sup> Keller, 1999. 29.

<sup>484</sup> Vgl. ebd. 30 ff.

<sup>485</sup> Ebd. 43.

<sup>486</sup> Ebd. 29.

<sup>487</sup> Vgl. Alpers, 1985. 166 u. 173. Kapitel 3. a) vorliegender Arbeit.

bekannten Werken, hauptsächlich des barocken Realismus und des Manierismus, unmittelbar auf die Geschichte der Malerei.<sup>488</sup> Auffallende Beispiele sind *Harvest* (1984) nach Arcimboldo, *Gods of Earth and Heaven* (1988) nach Botticellis *Geburt der Venus*, *Studio of the Painter (Courbet)*, *Paris* (1990) nach Courbets *Atelier* oder *Las Meniñas* (1987) nach Velázquez. In der Rezeption der *Meniñas* setzte sich Witkin, wie sein Vorbild, als Maler (nicht mit Kamera) in den Kontext seines Werkes. Im Unterschied zu Velázquez trägt er aber eine Maske, die seine Augen verdeckt und sein Gesicht unkenntlich macht. Dadurch gleicht Witkin seinen Modellen, deren Gesichter sich ebenfalls permanent durch Masken oder das Abwenden des Kopfes dem Blick des Betrachters entziehen. Durch die Strategie der Maske betont Witkin den Objektstatus der Modelle bzw. die Abwesenheit des Subjekts im Bild. In der Maskierung seiner eigenen Person geschieht im Grunde dasselbe – Witkin gibt sich als eine weitere Figur, als eine Projektion in seinem Theater zu erkennen. Meines Erachtens lenkt er damit von seiner eigenen Person ab und betont den eigentlichen Kernpunkt seiner Kunst: Eine Welt, die sich aus immer schon dagewesenen Bildern zusammensetzt, die nicht nur auf seine subjektive Erfahrung zurückzuführen sind.

Abb. 66

Ein Stilleben von 1992 (*Still Life, Mexico*) orientiert sich nicht an einem bestimmten Werk, sondern am Genre der schlichteren Form niederländischer Barockstilleben, den sogenannten monochromen *Bancketjes*, in denen nur wenige Gegenstände auf einem ausgebreiteten Tuch arrangiert sind.<sup>489</sup> Witkins Bild erinnert stark an Richons Stilleben mit Austern (Abb. 31), in dem sich die Objekte ebenfalls auf einem weissen Tischtuch befinden. Witkin legte das Tuch in die Mitte eines schwarzen Tisches, dessen Umrisse derart mit dem Dunkel des Hintergrundes verschmelzen, dass der Stoff zu schweben scheint. Bei den Gegenständen handelt es sich einerseits um traditionelle Objekte eines Speisestillebens wie Brot, Trauben, Pfirsich und Fisch.<sup>490</sup> Die Lebensmittel umringen aber andererseits einen unterhalb der Wade abgetrennten menschlichen Fuss, der sich wie eine Blumenvase aus der Bildmitte erhebt. Allerdings ragen aus dem Stumpf des Beines keine Blüten, sondern die Fasern des Muskelfleisches. Unterhalb der Schnittstelle ist die Haut des Beines nochmals aufgeschlitzt und die offene Wunde gewährt einen Blick auf das innere Gewebe. Spätestens an dieser Stelle des Bildes wandelt sich das harmonische Stilleben in eine peinigende Erfahrung: Die zerschnittene Haut nimmt meiner Ansicht nach das Aussehen eines Auges an, das den Betrachter aus dem Bild heraus anstarrt. Wie die blutenden

---

<sup>488</sup> Germano Celant konzentrierte sich in seinem Beitrag für den Ausstellungskatalog des Guggenheim Museums 1995 speziell auf Witkins kunstgeschichtliche Zitate und liefert einen anschaulichen Überblick. Vgl. Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995.

<sup>489</sup> Siehe auch Kap. 4. b) vorliegender Arbeit. Beispiele gibt es von Balthasar van der Ast, Pieter Claesz (*Herring with a Glass of Beer and a Roll*, 1636), Willem Heda (*Laid Table with Ham and Roll*, 1635). Das Tuch bedeckt in der Regel nur eine Hälfte des Tisches, ist aber nicht wie in späteren, sehr viel üppigeren Stilleben in aufwändigen Falten drapiert.

<sup>490</sup> Insbesondere der Hering hatte seine spezielle Bedeutung für die Niederländer. Vgl. Berger Hochstrasser, Julie. "Feasting the Eye: Painting and Reality in the Seventeenth-century 'Bancketje'". In: *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*. 1999. 73-85.

Augäpfel der Puppe in Shermans im vorigen Kapitel beschriebener Aufnahme (Abb. 65) sind solche offenen Wunden in Witkins Fotografien furchterregend – etwas Lebloses wie ein Bild oder eine Fotografie erscheinen "beseelt" und die gewaltsame Manipulation der Objekte wird zu einem schmerzhaften visuellen Zeugnis.

Abb. 67

Diese aus dem Kontrast zwischen Schönheit und provoziertem Grauen resultierende Ambivalenz stellt das auffälligste Merkmal von Witkins Fotografien dar. Sie wirken auf den ersten Blick anziehend, beinahe pittoresk. Doch offenbart die gefällige Oberfläche sehr bald ihre unangenehme Seite. Mit *Feast of Fools* schuf er 1990 ein ähnlich piktorialistisch fotografiertes, üppig barockes *Vanitas*-Stillleben. Wie zufällig sind Früchte und Meerestiere in diffuser Beleuchtung aufgetürmt. Der Ausschnitt scheint durch ein feines Stoffgewebe verschleiert und der Hintergrund liegt in schattenhaftem Dunkel. Die Konturen sind nicht immer klar sichtbar und fügen sich infolgedessen zu einem heterogenen, aber dennoch harmonischen Gemenge von Farbabstufungen zusammen. Erst bei genauerem Hinsehen wird erkennbar, dass zwischen dem Getier und den Früchten auch menschliche Gliedmassen und die Leiche eines Neugeborenen liegen. Die Aufnahme entstand in der Leichenhalle von Mexico City. Der Künstler konnte dort eine Vereinbarung aushandeln, die ihm ermöglichte, die in den Strassen der Grossstadt gefundenen, anonymen Körper hinsichtlich einer Verwendung als Kunstobjekte zu begutachten.<sup>491</sup> Diesen Fundus aus verwesenden menschlichen Überresten fügte Witkin frischen Lebensmitteln vom Markt, Trauben, Granatäpfeln, Krabben und Tintenfischen bei, um ein Bankett in der Manier niederländischer Prunkstillleben darzustellen.

Abb. 68

Germano Celant verfasste 1995 anlässlich der Ausstellung im Guggenheim Museum eine wortreiche Würdigung von Witkins "virtuosen Perversionen":

"Die Fotografien von Witkin bewegen sich scheinbar im Universum des Perversen und des Sakrilegs, weil sie all das berühren, was Tabu ist, verboten und geweiht. Sie schöpfen aus dem Schmelztiegel des Lebens und des Todes, des Normalen und des Andersseins, machen diese austauschbar, derart, dass die Bilder einer Art diabolischer Chirurgie unterzogen werden, wo das Heilige und das Profane, der Schmerz und der Genuss, das Weibliche und das Männliche sich auflösen und verändern, sich verflechten und eine verbotene Hybris schaffen. [...] Das Unförmige und das Missgestaltete, das Niedere und das Grauerregende werden ans Licht zurückgebracht."<sup>492</sup>

Celants Zitat spiegelt die Schwierigkeit wider, die Kumulation skandalöser und unangenehmer Tatsachen in Witkins Fotografien in Worte zu fassen. Christine Karallus beschreibt in ihrer Diplomarbeit diesen Umstand folgendermassen:

---

<sup>491</sup> Vgl. Wilson, Cintra. "Joel-Peter Witkin - Is his Darkly Imaginative Photography an Intellectually Camouflaged Freak Show or High Art?" *salon.com* (9. Mai 2000). 3. [www.salon.com/people/bc/2000/05/09/witkin/](http://www.salon.com/people/bc/2000/05/09/witkin/). Juli 2002. Vgl. auch Dies. *A Massive Swelling: Celebrity re-examined as a Grotesque, Crippling Disease, and other Cultural Revolutions*. New York: Viking, 2000.

<sup>492</sup> Celant, 1995. 9 u. 25.

"Es gibt Dinge, deren Erscheinung ein ambivalentes Gefühl evoziert: Das Hinsehen fällt so schwer wie das Wegsehen. [...] Diese Erfahrung machte ich mit den Fotografien Joel-Peter Witkins [...]. Verwundert über mich selbst, stellte ich fest, dass ich, obgleich ich Grauenhaftes gesehen hatte, fasziniert war."<sup>493</sup>

Cintra Wilson vergleicht Witkins Fotografien mit dem provokativ inszenierten Grauen der *Gothic Culture*:

"You can put as many flowers wreaths and as much gorgeous photo technique as you want around a dead baby, and it will be art, yes, but it is still a dead baby. It is still a sideshow for the morbidly curious, regardless of how much Witkin may drone on about the deeply religious quality of his work. [...] Witkin has sifted down into my consciousness as being essentially the Anne Rice of photography, certainly deserving of his place on the shelf with all of the other fine staples of Goth-style shock-rock -- [...]."<sup>494</sup>

Witkin polarisiert, wie Wilson hier darlegt, vor allem dadurch, dass er die Provokation so offensichtlich mit Elementen der "hohen" Kunst zusammenbringt. Celant platzierte im Katalog zur Guggenheim Ausstellung die Abbildung von *Feast of Fools* direkt neben einem Stilllebensgemälde von Jan Davidz de Heem.<sup>495</sup> Dabei liess er beide Werke in einfachem Schwarzweiss abdrucken und glich sie in der Grösse einander an. Der Effekt ist eindrücklich – als hätte Witkin die Komposition des Holländers gänzlich übernommen. Der Hummer wird dabei zum Fuss, die Karaffe zum Bein und die Muschel zur Leiche eines Neugeborenen.

Die Aufnahmen Witkins zeigen sorgfältig inszenierte Installationen, die zu kleinen Schaukästen oder Fenstern zusammengestellt sind. In diesen versammelt Witkin die unterschiedlichsten Objekte und Kuriositäten: Tierkadaver, menschliche Gliedmassen, Menschen mit fehlenden Extremitäten oder Missbildungen, Hermaphroditen oder Siamesische Zwillinge. Bisweilen wird der Effekt der Rahmung durch einen bogenförmigen, halbrunden oberen Bildrand verstärkt.<sup>496</sup> Oder die Bilder wirken wie Nischenszenen, unterstützt durch das Motiv des zurückgeschobenen Vorhangs.<sup>497</sup> Der Vorhang vermittelt der Szene etwas Intimes

---

<sup>493</sup> Karallus, Christine. *Joel-Peter Witkin – Eine Analyse seiner Fotografischen Inszenierungen*. Diplomarbeit [Typoskript]. Berlin: Technische Universität, 1991. 1.

<sup>494</sup> Vgl. Wilson, Cintra. "Joel-Peter Witkin - Is his Darkly Imaginative Photography an Intellectually Camouflaged Freak Show or High Art?" *salon.com* (9. Mai 2000). 4. [www.salon.com/people/bc/2000/05/09/witkin/](http://www.salon.com/people/bc/2000/05/09/witkin/). Juli 2002. Vgl. auch Dies. *A Massive Swelling: Celebrity re-examined as a Grotesque, Crippling Disease, and other Cultural Revolutions*. New York: Viking, 2000.

<sup>495</sup> Jan Davidsz de Heem. *Stilleben mit Frucht und Hummer*, 1648-49. Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen. Vgl. Celant, 1995. 36.

<sup>496</sup> Bsp.: *Antagonistes of the Eternal Wait*, Portugal/New Mexico, 1990. *Stilllife*, Marseille, 1992. *Courbet in Rejlander's Pool*, New Mexico, 1985.

<sup>497</sup> Beispielsweise: *Woman in the blue Hat*, New York, 1985. *Dominatrice*, 1988. *Siamese Twins*, New Mexico, 1988. *Man with Dog*, Mexico City, 1990. *Laokoön*, New Mexico, 1992. *Cupid and Centaur*, 1992. *Portrait as a Vanité*, New Mexico, 1994.

sowie den Eindruck, man blicke in einen normalerweise verhüllten Bereich. Den Anschein der Verschleierung unterstützt Witkin durch seine besondere Technik der Bildverfremdung: Gaze und Stoffen legen sich an manchen Stellen wie ein feiner Vorhang oder Dunstschleier über die Szenen. Die Aufnahmen werden durch das Verdunkeln oder Verschwimmen der Konturen gegen den Bildrand hin bereits "gerahmt". Witkin unterzieht seine Bilder einem langwierigen Bearbeitungsprozess, bis er den gewünschten Effekt erzielt: Er projiziert die Kompositionen jeweils sorgfältig anhand von Skizzen und Zeichnungen und bearbeitet die fertigen Abzüge, indem er die Negative mit Säuren und durch Kratzer manipuliert. Um die Lichtbrechung zu verstärken und das Bild "weicher" erscheinen zu lassen, wird beim Belichten der Abzüge eine hauchdünne Gaze über das Fotopapier gelegt und an den Enden teilweise leicht zerdrückt, so dass die Bildkanten in das erwähnte atmosphärische Dunkeln auslaufen. Oder Witkin schneidet Löcher in den Stoff, wodurch nur einzelne Bildstellen scharf bleiben und besondere Brillanz erhalten.<sup>498</sup>

Wichtig ist, dass Witkin kraft solcher grafischer und fotografischer ästhetisierender Mittel Distanz zum Betrachter herstellt, der deutlich ausserhalb der Szene lokalisiert wird. Die Darstellung gibt sich als intimes Geschehen, von dem der Betrachter ausgeschlossen bleibt. Die unwirkliche, diffuse Beleuchtung und die Technik des Verschleierns, welche die Objekte ohne Schlagschatten, fast flächig plakativ wirken lassen, verleihen den Szenen etwas Undurchsichtiges, Schemenhaftes. Ein Beispiel dafür ist *Feast of Fools*. Der Raum wirkt einerseits heterogen, zweideutig und offen für das Unerwartete. Andererseits ahmt Witkins Fokussierung des Objektes das wissenschaftliche Interesse des Barockzeitalters nach, das sich auf die detaillierte Erforschung der sichtbaren Wirklichkeit konzentrierte. Er verwendet einen "sezierenden Blick", der das Objekt zerschneidet und öffnet, um es ganz und gar erfassen zu können. Die Oberflächen im Bild ergeben ein Gemisch aus Hell und Dunkel, ein Labyrinth des Faltenwurfs. Dieser hält das Auge dazu an, den Vertiefungen und Erhöhungen zu folgen, sich ihnen entlang zu bewegen, das Verdeckte aufzuspüren, sie auseinanderzufalten, zu durchdringen und zu öffnen. Die Schnittstellen und Wunden bilden den Zugang zum Labyrinth des Fleisches, der Flüssigkeiten unter der Hautoberfläche, im Innern des Körpers. Die Detailaufnahmen in der Art chirurgischer Wunden durchbrechen die geschlossene, piktoriale Ästhetik des Bildes, werden aber auch von ihr aufgefangen. Denn ohne das monochrome Formgefüge von Hell und Dunkel würde der Anblick unerträglich.

Grundsätzlich sticht der erbarmungslose Realismus in Witkins Werken ins Auge, der einen Vergleich mit den Werken Caravaggios aufdrängt. Neben der schonungslosen Offenlegung körperlicher Verheertheit und der Vergegenwärtigung des Todes erinnern der Hell-Dunkel-Effekt und die Monumentalisierung der Objekte an die Malerei des italienischen Künstlers. Beispielsweise verknüpfte Witkin in *Bacchus Amelus* (1986) das von dem Barockmaler oft aufgegriffene Motiv des Bacchus mit einem *Vanitas*-Stillleben. Die Szene ist wieder wie ein Bühnenraum aufgebaut, einen abgeschlossenen Hintergrund stellt das übergrosse Gemälde einer Landschaft dar. Besonders die mittlere, männliche Figur ohne Arme wird nahe an

---

<sup>498</sup> Vgl. Celant, 1995. 20.

den Bildrand gerückt, wie auch weitere Objekte, darunter die Bücher und der Totenschädel im Vordergrund. Karallus beobachtet in ihrer Untersuchung zu Witkins Technik der fotografischen Inszenierung, wie der Künstler durch die Beschneidung des Bildausschnitts die Dominanz der Objekte im Bild hervortreten lässt.<sup>499</sup> Er verbindet dabei eine extreme Nahsicht zugleich mit einer Ausschnitthaftigkeit, welche die Modelle oder Gegenstände in eindringlicher Weise an den vorderen Bildrand drängt und unmittelbar auf den Betrachter wirken lässt.<sup>500</sup>

Abb. 69

Witkins Fotografien bezeugen meines Erachtens die Absicht des Künstlers, der äusseren Erscheinung der Dinge nachzugehen. Seine Suche bleibt der sichtbaren Welt und deren Durchdringung und Erforschung verhaftet. Welche Rolle dabei das Medium Fotografie übernimmt, ist dennoch schwierig nachzuvollziehen. Eigene Aussagen umkreisen oft die persönliche Erfahrung als Auslöser:

"Ich bin nicht an der Fotografie per se interessiert, ich widme mich mir selbst. Das ist meine Berufung."<sup>501</sup>

Karallus zieht am Ende ihrer Untersuchung ebenfalls den Schluss, dass Witkin, obwohl seine Bildrealisationen von fotografischen Elementen abhängen, die Umsetzung einer persönlichen Erfahrung in den Vordergrund stellt, und die Reflexion des Mediums und die Wirkungsweisen nicht wirklich zentrales Anliegen seiner Kunst seien.<sup>502</sup> Sein Kreisen um die Themen "Geburt und Tod, Sexualität und Erotik" enthalte einen gewaltigen Anteil persönlicher "Emotion",<sup>503</sup> und oft drohe das erzählerische Element in betont allegorischen Werken wie dem oben beschriebenen, ästhetische und strukturelle Bedeutungsebenen zu überschatten.<sup>504</sup> Auch Celants Essay bleibt über weite Strecken inhaltlichen Zusammenhängen verhaftet.<sup>505</sup> Dagegen bezeugen weitere Aussagen des Künstlers ein klares Bewusstsein um die Bedeutung des Fotografischen in seinem Werk:

---

<sup>499</sup> Vgl. Karallus, Christine. *Joel-Peter Witkin – Eine Analyse seiner Fotografischen Inszenierungen*. Diplomarbeit [Typoskript]. Berlin: Technische Universität, 1991. 76 ff.

<sup>500</sup> Dieser Aspekt ist vor allem in Witkins Aufnahmen aus den 70er Jahren erkennbar. Beispielsweise in: *Mexican Pin-Up*. New Mexico, 1975.

<sup>501</sup> Witkin in einem Interview mit Germano Celant (1993). In: Celant, 1995. 24.

<sup>502</sup> Karallus, 1991. 91.

<sup>503</sup> Vgl. weiter unten Kap. 5. b) vorliegender Arbeit.

<sup>504</sup> Ein anderes Beispiel ist das Porträt eines an Aids erkrankten Freundes des Künstlers, den Witkin mit zahlreichen Symbolen umgab. *John Herring P.W.A., Posed as Flora with Lover and Mother*, New Mexico. 1992. Vgl. Celant, 1995. 29.

<sup>505</sup> Celant spricht in seinen Vergleichen von Witkins Werken mit Vorlagen aus der Malerei sehr unterschiedliche Punkte an, die auch den besonderen Umgang Witkins mit dem Fotografischen berühren, doch verliert sich der Autor zuweilen in der Faszination für Witkins "Zwischenwesen" und "Zwischenwelten". Celant, 1995.

"Wenn ich es in der echten Wirklichkeit nicht finden kann, kann ich es irgendwie im fotografischen Material geschehen lassen."<sup>506</sup>

Witkin bezieht sich in dieser Aussage auf die sichtbare Wirklichkeit und auf ein "geschehen lassen", was seine Wahrnehmung nicht allein auf den subjektiven Moment beschränkt. Dass er nicht explizit ein Interesse an den fotografischen Gegebenheiten bekundet, hängt, wie ich meine, mit seiner Wahrnehmung des Mediums zusammen. Auch Witkin sieht augenscheinlich die Fotografie der Malerei nahe verwandt und verflechtet den künstlerischen mit dem indexikalischen Aspekt. Einerseits versucht er immer wieder eine Brücke zur Malerei und zu Formen der Repräsentation vor dem Zeitalter der Fotografie zu schlagen, andererseits betont er das Fotografische allein in der Verwendung des Mediums und im deutlich an die frühe Fotografie erinnernden Erscheinungsbild seiner Werke.

Die Bezugnahme auf den schonungslosen Realismus eines Caravaggio oder Courbet zeigt, dass sich Witkins Interesse nicht in erster Linie auf eine idealisierende Ästhetik und deren Wirkung richtet. Vielmehr fasziniert ihn eine Ästhetik, die durchaus mit den sogenannten niederen, nicht idealisierten Elementen im Einklang gebracht werden kann. Für diese, dem Realen verpflichtete Schönheit, bildet das Fotografische eine wichtige Grundlage. Witkin beruft sich wiederholt auf die Porträtkunst August Sanders.<sup>507</sup> Dies zeigt, dass ihn Aspekte des magischen Realismus in der Fotografie ebenfalls beschäftigen,<sup>508</sup> und temporär setzte sich Witkin mit dokumentarischer Fotografie auseinander.<sup>509</sup> In seiner künstlerischen Fotografie dagegen versuchte er stets, den rein dokumentarischen Realismus zu durchbrechen, indem er die Verbindung des Fotografischen mit dem Malerischen zur Voraussetzung für seine Aufnahmen machte. Mit Zitaten aus der Kunstgeschichte betont er, ähnlich wie die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Künstler die Tatsache, dass er sich mit Dingen und Aspekten beschäftigt, die bereits existieren, dass er nichts "erfindet". Auch Witkins Aufnahmen zeigen eine in Bilder projizierte Realität und deren Wirkung.

Auffallendstes Element an Witkins Ästhetik ist die Verletzung von Oberflächen, sei es im Zerkratzen der Negative oder dem Zerteilen des menschlichen Körpers. Beide Vorgehensweisen vernichten die vordergründig piktoriale Ästhetik von Witkins

---

<sup>506</sup> Witkin in einem Interview mit Germano Celant (1993). In: Celant, 1995. 24.

<sup>507</sup> Vgl. Witkin, Joel-Peter. *Revolte gegen das Mystische*. 51. In: Celant, 1995. 49-63. Witkin zitierte Sanders auch in seinen Werken, wie in *Sander's Wife*. New Mexico, 1981.

<sup>508</sup> Celant. 1995. S. 37.

<sup>509</sup> Nachdem Witkin zwischen 1958 und 1960 in verschiedenen Fotostudios gearbeitet, und nebenbei die Abendschule der *Cooper Union School of Art* besuchte hatte, verpflichtete er sich 1961 für drei Jahre als Kriegsphotograf bei der Armee. Die Arbeit bestand nach seinen Aussagen hauptsächlich aus der Dokumentation verschiedener Todesarten, von Unfällen bis zum Selbstmord, und Witkin fühlte sich was den Tod betraf abgehärtet, dass er sich daraufhin freiwillig als Militärfotograf nach Vietnam meldete und eine Spezialausbildung für den dortigen Einsatz absolvierte. Die tatsächliche Einberufung an den Kriegsschauplatz verhinderte er aber durch einen Selbstmordversuch, der seine Entlassung aus der Armee zur Folge hatte. Witkin kehrte an die *Cooper Union* zurück, um 1974 seinen *Master of Fine Arts* zu abzulegen.

Fotografien. Weiter kennzeichnen Witkins Bilder mehrere Kontraste und Widersprüche. Die folgenden zwei Exkurse versuchen diese Strategien erstens mit den Methoden des Surrealismus und zweitens mit der historischen anatomischen Illustration zu vergleichen.

### Exkurs: Subjektivität und Zufall im Automatismus

1975 wurde Witkin als Fotografiestudent an der Universität von New Mexico in Albuquerque angenommen, wo er ein fundiertes Wissen in Kunst- und Fotografiegeschichte erwarb. Die Übersiedlung in eine neue, seinem bisherigen Wohnort New York gänzlich verschiedene Stadt nahm er als Chance für eine künstlerische Neuorientierung wahr. Er begann damals, die äussere Erscheinung seiner Fotografien zu verändern, indem er die Negative nachträglich bearbeitete. Seine Beweggründe hierfür erläutert er anhand eines Ereignisses, das stattfand, während er ausserhalb des Studios mit verschiedenen Objekten experimentelle Fotos erstellte.<sup>510</sup> In *Los Angeles Death* (1976) ist am Bildrand die Gestalt einer Frau zu erkennen, die der Künstler erst nachträglich beim Entwickeln der Aufnahme bemerkte. Er empfand diese Frau als eine Art "Zeugin", die ihn ohne sein Wissen beobachtet hatte, worauf er das Gesicht der Frau in einem martialischen Akt zerkratzte. Weiter zerkratzte er zwei Reklametafeln, um den Ort des Geschehens unkenntlich zu machen.

Witkin selbst begründet diesen Vorgang mit der Absicht, die "Wahrheit" aus der Aufnahme "herauszuschälen".<sup>511</sup> Diese Beschreibung erinnert mich an das Aufspüren verborgener Strukturen durch die Methode der Surrealisten, den Automatismus.<sup>512</sup> Wenn ich im ersten Teil der Arbeit die Kratzspuren in den Fotografien Witkins mit der surrealistischen *écriture automatique*, in welcher der Schreibende sich dem Zufall überlässt, verglichen habe, so bedeutet dieser Vorgang bei Witkin meines Erachtens ein "Auslöschen" des Zufälligen bzw. der "Wahrheit". Denn das Erscheinen der fremden Frau in der Fotografie war vom Künstler ursprünglich nicht beabsichtigt gewesen und entsprach daher einem Eindringen des Zufälligen oder des Realen. Mit dem Austilgen dieser "Zeugin" des Realen verankert Witkin seine subjektive Erfahrung im Bild. Er wirkt dem Automatismus der Kamera entgegen und betont gleichzeitig, dass die Kamera Dinge offenbart, die unangenehm sind. Doch setzt er dabei die Linse der Kamera mit seinem eigenen Blick gleich. Er agiert mit dem Bewusstsein, dass sein Blick durch die Kamera keinesfalls neutral ist und entlarvt gleichzeitig auch den zweideutigen Charakter im Blick des Betrachters, indem er es diesem mittels der von ihm künstlich erzeugten Distanz ermöglicht, Unangenehmes und Abstossendes

---

<sup>510</sup> Vgl. Witkin. *Revolte gegen das Mystische*. Magisterarbeit. University of New Mexico, 1976. In: Celant, 1995. 49-63. Er hatte für diese Fotos bereits mit zusätzlichen Filtern zu experimentieren begonnen, die den Abzügen nach seinen Worten "etwas 'Traumartiges' verliehen und eine zusätzliche Veränderung zu der fotografierten Realität bewirkten" (60).

<sup>511</sup> Ebd. 61.

<sup>512</sup> Vgl. Kap. 1. b) vorliegender Arbeit.



zu betrachten und sogar als schön zu empfinden. Im Aufreißen der Oberfläche und der damit verbundenen Zerstörung von Form betont er diese dem Schauen inhärente Ambivalenz zusätzlich.

Ein vergleichbar zweideutiger Charakter ist dem surrealistischen automatischen Schreiben eigen. Bei den Vertretern des Surrealismus ist nicht immer klar nachvollziehbar, bis zu welchem Grad die Loslösung von der Subjekterfahrung angestrebt wurde. Grundsätzlich blieb bei Breton das automatische Schreiben, das sich prinzipiell im surrealistischen Sinne gegen die Literatur als Institution wendet, immer noch eine Suche nach dem Selbst. Aus den Zitaten Bretons im Manifest des Surrealismus spricht das Verlangen nach einem "wirklichen Denken" im Sinne eines unverfälschten Unterbewusstseins, dem eigentlichen "Ich":

"SURREALISMUS, Subst., m., reiner, psychischer Automatismus, durch welchen man, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf jede andere Weise, den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken versucht. Denk-Diktat ohne jede Vernunft-Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen. [...] Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens."<sup>513</sup>

Maurice Blanchot, der im Gegensatz zu Breton dem öffentlichen Ruhm aus dem Weg ging und seine Biografie zeitlebens im Dunkeln zu hielt, konstatierte Ende der 1940er Jahre in Bretons Äusserungen zum Automatismus einen Widerspruch:<sup>514</sup> Zum einen fasse Breton den Automatismus als unmittelbare Beziehung des Menschen zu sich selbst auf, zum anderen aber als Befreiung der Wörter, womit die Sprache zum eigentlichen Geschehen werde.<sup>515</sup>

"In der ersten Sicht tritt die Sprache ganz hinter der Unmittelbarkeit der Selbsterfahrung des Ichs zurück, in der zweiten dagegen verschwindet das Ich, und die Sprache wird zum Subjekt."<sup>516</sup>

Dabei interessierte Blanchot nach Peter Bürger – der sich in seinem Buch zum *Ursprung des postmodernen Denkens* mit dem "Mythos" des automatischen Schreibens befasst – insbesondere die zweite Lesart,

"der zufolge die *écriture automatique* den Weg zu einer Erfahrung öffnet, die nicht die eines Subjektes wäre, sondern Erfahrung der Abwesenheit des Subjektes."<sup>517</sup>

---

<sup>513</sup> Vgl. Breton, André. *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. Ruth Henry. Hamburg: Rowohlt, 1990. [Les Manifestes du Surréalisme. Paris: Gallimard, 1962].

<sup>514</sup> Vgl. Blanchot, Maurice. "La Littérature et le droit à la mort". 294 ff. und "Réflexions sur le surréalisme". 90-102. In: *La part du feu*. (1949). Paris: Gallimard, 1972.

<sup>515</sup> Ebd. 94 ff.

<sup>516</sup> Bürger, 2000. 101.

<sup>517</sup> Ebd. 101.

Ein Schreiben also, das sich jeglicher Kontrolle der Vernunft entzieht und mit deren Antipoden in Verbindung steht, und in dem es schliesslich wieder um die Suche nach dem Ursprung des Werkes geht. Damit lenkte Blanchot die surrealistische Erfahrung der *écriture automatique* wieder auf das Werk zurück.<sup>518</sup>

Um auf die Fotografie zurückzukommen, liesse sich ein vergleichbarer Unterschied zwischen einem stärker subjektiven und einem zufallsbedingten Einwirken auf das Bild vielleicht anhand einer Gegenüberstellung einiger Werke von Araki mit denjenigen von Witkin veranschaulichen. In vergleichbarer Weise wie Witkin "verletzt" Araki ab und an die homogene Oberfläche seiner Bilder durch heftige, mit dem Zeichenstift über die Aufnahme geführte Striche und Linien. Der Fotoband *Tokyo Shijyo*, zu deutsch *Tokyo – Markt der Gefühle*, beinhaltet Beispiele, deren Oberfläche aber regelrecht "zerfressen" wirkt. Araki vereint je 100 Aufnahmen aus zwei unterschiedlichen Serien zu Doppelbildern: Schwarzweissen Szenen des Tokyoter Alltags wird jeweils ein überaus farbiges Blumenbild zugeordnet. Die Schwarzweissaufnahmen aus der Serie *Death Reality* stammen so Felix Zdenek, von einem alten Film des Künstlers aus den 1970er Jahren.<sup>519</sup> Dieser zeigt an vielen Stellen starke Beschädigungen, Spuren von Rauch und Feuchtigkeit aufgrund unsachgemässer Lagerung. Der Film enthält nicht eine einzige, abgeschlossene Handlung, sondern ist eher eine Ansammlung von Szenen des alltäglichen Lebens in Tokyo, wobei nur wenige Motive klar zu erkennen sind, manche überhaupt nicht mehr. Markant sind die zahlreichen schwarzen Partien und der starke, fast plakative Kontrast. In nahezu allen Bildern wird ein Grossteil der Details von tiefem Schwarz verschluckt, als hätte Säure den grössten Teil des Filmstreifens verätzt.

Araki nutzt das ästhetische Element dieser unvorhergesehen Beschädigung als strukturelles Element. Das Einwirken des Künstlers ersetzt hier der Zufall, der überaus ästhetische Brandspuren erzeugt, die sich stellenweise in psychedelischen Formen arabeskenartig ins Bild winden, oder wie die Flammen eines Feuersturms die Oberfläche zerfressen. Die Gesichter der Menschen in den Porträts sind teilweise zersetzt, manchmal bleiben von den Figuren nur mehr brennende Silhouetten oder aus ihren Köpfen und Körpern bricht die flammende Gaswolke einer gewaltigen Explosion heraus. Alles wirkt wie die allmähliche Zerstörung der Bildoberfläche. Die Zersetzung erinnert an die Effekte der *brûlage* in den surrealistischen Fotografien Raoul Ubacs, bei denen sich eine "automatisierte Linie" gewissermassen durchs Bild "frisst". Der Begriff *brûlage* stammt von Ubac

---

<sup>518</sup> Ebd. 102 ff. Den wirklich entscheidenden Schritt über das Subjekt hinaus unternahm Jacques Derrida Ende der 1960er Jahre. In der Bestimmung seiner *écriture majeure* kam er der *écriture automatique* sehr nahe, indem er erstere als Spiel, in welchem sich der Schreibende gänzlich dem Zufall überlasse, als absolut "abenteuerlich" charakterisierte. Vgl. Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. (1967) Paris: Seuil, 1979. 402. Nach Bürger scheine Derridas Schreiben im Gegensatz zu dem Bretons nun einzig das Ziel zu haben, der Begegnung mit dem eigenen Ich regelrecht zu "entkommen". Bürger, 2000. 77. "Deshalb die Vorliebe für den sich entziehenden Sinn, für die Unentscheidbarkeit der Textdeutung, für die Unmöglichkeit, die Grenzen eines Textes zu bestimmen."

<sup>519</sup> Vgl. Zdenek, Felix. *The Universe in the Photos of Nobuyoshi Araki*. 7. In: Ders., 1998. 6-7. Zu vermerken ist, dass sich die sichtbaren Lochstreifen nicht wie bei einem Film an den Seiten der Aufnahmen befinden, sondern am oberen und unteren Bildrand, wie bei Fotonegativen.

und bezeichnet eine Technik, bei der mithilfe der Flamme eines kleinen Brenners die Emulsion auf dem Negativ-Bild angegriffen wird. Diese Methode intendierte nach Krauss die "Schaffung einer photographischen Formlosigkeit", mit anderen Worten eine Zerstörung von Form.<sup>520</sup>

Abb. 70; Abb. 71

Arakis automatisierte Linie funktioniert als eine Symbiose aus Zufall, aufgrund der Beschädigung des Filmes durch die Lagerung, und bewusster Manipulation anhand der nachträglich vorgenommenen Verätzung des Filmstreifens. Witkin verbindet den Automatismus der Kamera dagegen eher mit einem psychischen Automatismus. Beiden gemeinsam gelingt es aber anhand dieser Strategie, die auf ein "Aufreißen" und Zerstören der Bildoberfläche hinausläuft, die piktoriale Ästhetik zu durchbrechen und die harmonische Form zu stören. Doch während bei Araki der Zufall die entscheidende Rolle spielt, entspricht Witkins Vorgehen einem gewaltsamen Eingriff, der auch bei seinen Modellen sichtbar wird. *Woman once a Bird* (1990) beruft sich auf Man Rays *Violin d'Ingres* (1924), doch sind die Einschnitte auf der Haut der Frau in Witkins Bild tiefe Wunden, Zeichen einer Verstümmelung. Mein Verdacht geht dahin, dass Witkin den Automatismus oder auch den abstrakten Expressionismus als ästhetische Strategien imitiert, um damit der piktorialen Harmonie weiter entgegenzuwirken. Er zerschneidet, zertrennt, zerkratzt und zerstückelt ganze Körper und unterstreicht diese Tatsache durch das zusätzliche Verletzen der Bildoberfläche. Seine Fotografien verdeutlichen, dass jede Art von Repräsentation nicht nur das Resultat von Verfremdungen, sondern auch eines physischen Eingriffs auf das Objekt sein kann. Mit dem Zerkratzen des Negativs verdeutlicht Witkin, dass sein Rückblick auf die Geschichte der Kunst nicht rein nostalgisch motiviert ist, sondern dass er vielmehr ambivalente oder gar absonderliche Zusammenhänge auszuloten versucht. Ein solcher Zusammenhang liegt im Zusammentreffen von Wissenschaft und Kunst. Dabei dient das fotografische Medium, wie zuvor erwähnt, zur Beibehaltung eines gewissen Realismus oder wissenschaftlichen Charakters, dessen neutraler Eindruck durch die nachträgliche Bearbeitung wieder in Frage gestellt wird.

Abb. 72

### Exkurs: Die anatomische Illustration

In Witkins Fotografie *Studio of the Painter (Courbet), Paris* (1990), die nach der Vorlage von Courbets *Atelier* inszeniert wurde, findet sich neben einzelnen Zitaten aus Courbets Gemälden die Abbildung der Fotografie *Man in black suit with white stripes down arms and legs. Walking in front of a black wall* (1884) von Etienne-Jules Marey. Mareys Fotografie beruft sich auf Eadweard Muybridge und dessen anatomische Studien zur Bewegung und Geschwindigkeit des Körpers. Der Physiologe malte seinen Modellen weisse Linien auf die Arme und liess sie vor einem schwarzen Hintergrund gehen und laufen um den Bewegungsablauf sichtbar

---

<sup>520</sup> Krauss, Rosalind. *Corpus Delicti*. 174. In: Dies., 1998. 165-209. Vgl. auch zu Batailles Begriff des "Informe" Kap. 5 c) vorliegender Arbeit.

zu machen. Aus den rhythmischen Linien und Graphen auf der Fotografie resultierte eine nahezu surrealistische Ästhetik, obwohl Mareys Interesse rein wissenschaftlicher Natur war. Doch liefert seine Aufnahme ein Beispiel für die unumgängliche Verknüpfung von beidem. Meiner Ansicht nach bettete Witkin genau aus diesem Grund Mareys Fotografie in die Rezeption einer Allegorie der Künste ein.

Abb. 73

Im Zitat am Beginn dieses Kapitels verdeutlicht Witkin sein Interesse an der Wirkung ästhetischer Faktoren in einem wissenschaftlichen Kontext als historisches Phänomen. Er versucht nach eigenen Aussagen, den unterschiedlichen Bedeutungsebenen der anatomischen Darstellung und des zerteilten menschlichen Körpers, die über den rein medizinischen oder wissenschaftlichen Gehalt hinausreichen, wieder auf die Spur zu kommen. Zu diesem Zweck bedient er sich zweier Wissenschaftsgebiete: der Geschichte der Kunst und der Geschichte der wissenschaftlich anatomischen Darstellung.

In seinen Stilleben bringt er diesen Zusammenhang zur Darstellung: Er fotografiert tote menschliche Körper und Körperteile, belässt es aber nicht bei einer nüchternen Dokumentation, sondern arrangiert die Objekte zu kunstvollen Stilleben. Er negiert die Trennung von Wissenschaftlichkeit und Kunst. Wieder gewinnt dabei das Medium Fotografie aufgrund seines ambivalenten Status<sup>521</sup> eine zentrale Funktion: Es verkörpert das zeitgenössische Medium, das beide Faktoren, Wissenschaft und Kunst, anstelle der exakten illusionistischen Malerei oder Zeichnung vereint. Auch historische anatomische Studien setzten grösstmögliche Genauigkeit voraus, wobei schon damals die *Camera Obscura* ein wichtiges Hilfsmittel war.<sup>521</sup> Die Fotografie bedeutete folglich den entscheidenden technischen Fortschritt, und die anatomischen Untersuchungen von Bewegungsabläufen eines Muybridge und Marey knüpften in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts direkt an die lange Tradition anatomischer Darstellungen in Zeichnung und Malerei an.<sup>522</sup> Witkin zitiert folglich die Fotografie als grundlegendes Instrument wissenschaftlicher Repräsentation in einem vergleichbaren Zusammenhang.

Das Studium des obduzierten menschlichen Körpers gehörte in Renaissance und Barock zur Ausbildung eines Künstlers. Das Körperinnere konnte bis in die jüngste Zeit hinein ausschliesslich durch das gewaltsame Öffnen der Körperhülle erforscht werden, einen Akt, der zugleich mit Tabus behaftet war und immer noch ist. Zur Legitimation der anatomischen Darstellungen und der damit verbundenen Zurschaustellung des aufgetrennten Leibes wurden diese in Darstellungen der Renaissance oder des Barock entweder mit moralisierenden Textbeigaben gemildert oder umgekehrt verwendeten die Künstler, wie bereits im Zusammenhang mit der Stillebenkunst angesprochen, ihre anatomischen Studien in symbolisch behafteten

---

<sup>521</sup> Vgl.: Petherbridge, Deanna. *Art and Anatomy. The Meeting of Text and Image*. 76. In: Petherbridge/Jordanova. 1997. S. 7-98.

<sup>522</sup> Vgl. *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion : all 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion*. New York: Dover Publications, 1979.

Kunstwerken, religiösen oder klassischen Allegorien von Tod und Vergänglichkeit.<sup>523</sup>

Eine weiteres Mittel, um die Enttabuisierung zu mildern, lag in der ästhetisierten Wiedergabe. Deanna Petherbridge beschrieb im Katalog zu der Ausstellung *The Quick and the Dead*, wie die Künstler bis ins 18. Jahrhundert in der Regel auf klassische piktoriale Vorgaben in der Figurendarstellung, wie den klassischen Kontrapost, zurückgriffen.<sup>524</sup> Aus heutiger Sicht mutet es zwar grotesk an, wenn sich ein stellenweise geöffneter, anmutig posierender menschlicher Leib, seine eigene Haut in der Hand tragend, grazil durch die Landschaft bewegt. Die teilweise seziierten Figuren wurden dargestellt, als seien sie lebendig. Doch nach Petherbridge bedeutete eine solche Darstellungsweise zur damaligen Zeit keinen Widerspruch.<sup>525</sup> Den Künstlern im Zeitalter vor der Erfindung der Fotografie ging es vom wissenschaftlichen Anspruch her um eine möglichst "realistische" Darstellung des menschlichen Körpers.<sup>526</sup> Den Ausgangspunkt bildet eine Art Kartographie des Körpers – nicht ohne Grund heißen die anatomischen Handbücher, die unter anderem als Handbücher für Künstler dienten, seit dem 16. Jahrhundert "Atlas".<sup>527</sup>

Abb. 74

Inwieweit das Vermeiden ästhetisierender Darstellungen in heutigen wissenschaftlichen Illustrationen den ambivalenten Aspekt der Zurschaustellung des menschlichen Leibes abschwächt, ist fraglich. Ist eine neutrale Darstellung der menschlichen Anatomie überhaupt möglich? Wie sehr diesbezügliche Fragen das Interesse und die Faszination der Öffentlichkeit auch heute noch zu wecken vermögen, beweisen die aufwändigen Ausstellungen, die sich mit der Thematik auseinandersetzten, beispielsweise 1993 *L'Âme au Corps* in Paris oder 1997 *The Quick and the Dead* in London.<sup>528</sup> Die Kuratorin der letztgenannten Ausstellung, Deanna Petherbridge, vertritt dabei die Ansicht, dass die Möglichkeit neutraler Repräsentation von Künstlern wie Witkin zunehmend in Zweifel gezogen wird.<sup>529</sup> In ähnlicher Weise durchbricht die umstrittene Wanderausstellung *Körperwelten* die

---

<sup>523</sup> Vgl. hierzu: Petherbridge, Deanna. *Art and Anatomy. The Meeting of Text and Image*. 30 ff. und Jordanova, Ludmilla. *Happy Marriages and Dangerous Liaisons: Artists and Anatomy*. 104. In: Petherbridge/Jordanova. 1997.

<sup>524</sup> Vgl. Petherbridge, Deanna. *Art and Anatomy. The Meeting of Text and Image*. 7 ff.; 14. In: Petherbridge/Jordanova. 1997. 7-98. Dies änderte sich im 19. Jahrhundert, als spezialisierte medizinische Illustratoren vermehrt mit Anatomen statt mit Künstlern zusammenarbeiteten.

<sup>525</sup> Vgl. 19-30.

<sup>526</sup> Vgl. Petherbridge, Deanna. *Art and Anatomy. The Meeting of Text and Image*. 63. In: Petherbridge/Jordanova. 1997. 7-98.

<sup>527</sup> Vgl. ebd.

<sup>528</sup> Clair, Jean (Hrsg.). *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993*. (Kat.). Paris: Gallimard/Electa. 1993. Petherbridge, Deanna; Jordanova, Ludmilla. *The Quick and the Dead. Artist and Anatomy*. Manchester: National Touring Exhibitions, 1997.

<sup>529</sup> Petherbridge, Deanna. *Art and Anatomy. The Meeting of Text and Image*. 96. In: Petherbridge/Jordanova. 1997. 7-98.

Trennung zwischen Ästhetik und Wissenschaft.<sup>530</sup> Die meisten der dort ausgestellten sogenannten *Plastinate* menschlicher Körper gleichen in ihrer Inszenierung historischen anatomischen Darstellungen.<sup>531</sup> Einer der präparierten Körper, der auch auf der Homepage des Institutes für Plastination erscheint, trägt beispielsweise die eigene Haut in seiner rechten Hand. Die Tabubrüche sind dabei vielfach: Erstens handelt es sich um reale Leichen, die zweitens nicht bestattet und damit vor Blicken geschützt wurden, sondern öffentlich ausgestellt werden, und drittens geschieht dies in einer Form, die jegliche wissenschaftliche Neutralität negiert. Die Ausstellung wurde am jeweiligen Ausstellungsort von heftigen Diskussionen begleitet. Die *Neue Zürcher Zeitung* sprach von einer "Leichenschau in Basel" und Kurt Seelmann diskutierte in derselben Zeitung *Körperwelten* hinsichtlich der "Pietät".<sup>532</sup>

In der Verknüpfung rezipierter anatomischer Darstellungen und entblösster Körperteile mit dem Stillebengenre ruft Witkin überdies nun erotische Konnotationen hervor. Begehrtenwerte Objekte, Masken und nackte Körper berühren den Zusammenhang zwischen Tod, Erotik und Zerlegung des Körpers. Diese inhaltlichen Bezüge sind auch in der Geschichte anatomischer Darstellungen zu spüren. So erinnern Witkins Fotografien an die erstaunlich unmissverständlich erotischen Illustrationen des 17. und 18. Jahrhunderts von Odoardo Fialetti oder Jacques-Fabien Gautier d'Agoty.<sup>533</sup> Die Körper, in erster Linie weibliche, wurden von den Künstlern buchstäblich "entblättert" bzw. aufgefächert. Wie Blütenblätter einer Orchidee faltete Gautier d'Agoty die Hautschichten zur Seite und bot das Innere des Körpers als enthüllte Körperöffnung dem Betrachter dar.<sup>534</sup> Der erotische Bezug ist besonders aus heutiger Perspektive unübersehbar, wie Petherbridge festhält:

**Abb. 75**

"Her body is flayed, all except the face and breast – giving them a reverse sexuality, a mirror image of the sexual images in which a dressed women [sic.] exposes her breast for

---

<sup>530</sup> Japan 1996/97/98; Mannheim 1997/98; Wien 1999; Basel 1999/00; Köln 2000; Oberhausen 2000/01; Berlin 2001; Brüssel 2001/02.

<sup>531</sup> Die Möglichkeit, menschliche Körper auf diese Art zu präsentieren, ist einer neuartigen Technik zur Präparation, der sogenannten "Plastination" zu verdanken, die der Heidelberger Mediziner und Initiator der Ausstellung, Prof. Gunther von Hagens entwickelt hat. Dabei wird "das Wasser der Gewebeflüssigkeit durch spezielle Kunststoffe ersetzt. Die Zellen und das natürliche Oberflächenrelief bleiben dabei in ihrer ursprünglichen Form bis in den mikroskopischen Bereich dauerhaft erhalten. Die Präparate sind trocken und geruchsfrei; und sie haben eine Festigkeit, die völlig neuartige Gestaltungen erlaubt." (Zitat Website des Institutes für Plastination: [www.koerperwelten.com](http://www.koerperwelten.com)).

<sup>532</sup> "Der Tod hat ein neues Gesicht /'Körperwelten' - Leichenschau in Basel". *NZZ*, 15. 9. 1999. Seelmann, Kurt. "'Körperwelten' und Pietät /Der Umgang mit den Toten und die Würde der Lebenden". *NZZ*, 4.10. 1999.

<sup>533</sup> Vgl. ebd. 90/91.

<sup>534</sup> *An anatomical Virgin and Child: a seated Woman with open Womb and Foetus in her Lap, Hand on Breast*. Nach Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, 18. Jahrhundert. In: Petherbridge/Jordanova. 1997. 91.

male titillation. Gautier d'Agoty's images are produced for a male gaze. Sexuality here has been taken to its ultimate, and possibly fetishistic depths of penetration into the female body – beyond anatomy, beyond 'science'.<sup>535</sup>

Der "Deckmantel" der Anatomie erlaubte damaligen Künstlern zudem erstmals, den nackten Körper einschliesslich der Geschlechtsorgane abzubilden. Ludmilla Jordanova beschreibt dies folgendermassen:

"Perhaps we should put it the other way round: everything to do with the body is potentially unsettling. Erotic experience is a case in point. Any naked body raises the possibility of a sexual response, although it can be depicted in a way that, as far as possible and given the conventions of time, forecloses it. Many anatomical images register gender differences, associate them with sexuality (for example 'Adam' and 'Eve' figures, [...]), emphasise the sexual organs, or place bodies in poses that carry erotic connotations - open legs, head thrown back, eyes rolled up, breasts revealed, body reclined [...]. Viewers respond to far more than overtly gendered or sexualised images, to particular shapes or poses; even body fragments can arouse or trouble (the same word in French!). Yet neither artists and anatomists on the one hand, nor viewers on the other, are fully conscious of all these dimensions when making or responding to body images."<sup>536</sup>

Eigentlich wurde der Körper auch in den historischen Darstellungen wie ein Stillleben behandelt. Als eine Projektionsfläche der medizinischen Wissenschaft, die – aufgefächert und zerteilt – dem Betrachter möglichst viele unterschiedliche Ansichten bietet. Der ästhetisierende Faktor befreit den dargestellten Körper von der individuellen oder subjektiven Konnotation. Dadurch wird er zum reinen Objekt, Sinnbild oder Zeichen, und seine Darstellung als Objekt der Wissenschaft ist damit legitimiert. Weiter vermag der Körper als Zeichen über die Wissenschaftlichkeit hinaus auf andere Faktoren hinzudeuten, die mit der generellen Wirkung von Ästhetik und Tod zusammenhängen. Denselben Zusammenhang stellt nach Rachelle A. Dermer Witkin in seinen Verknüpfungen der unterschiedlichen Prinzipien her.

### Witkins chirurgischer Blick

Celant erkennt in Witkins Rezeption der Kunstgeschichte eine Legitimation für seinen eigenen Blick auf den zerteilten Körper.<sup>537</sup> Dermer sieht in einem Artikel von 1999 die Legitimierung ebenfalls in der Ästhetisierung.<sup>538</sup> Sie bezieht sich auf den Bildband *Masterpieces of Medical Photography*, der aus der Zusammenarbeit

---

<sup>535</sup> Petherbridge, Deanna. *Art and Anatomy. The Meeting of Text and Image*. 90. In: Petherbridge/Jordanova. 1997. 7-98.

<sup>536</sup> Jordanova, Ludmilla. *Happy Marriages and Dangerous Liaisons: Artists and Anatomy*. 106. In: Petherbridge/Jordanova. 1997. 100-113.

<sup>537</sup> Celant, 1995. 30.

<sup>538</sup> Dermer, Rachelle A. "Joel-Peter Witkin and Dr. Stanley B. Burns. A Language of Body Parts". *History of Photography (Medicine and Photography)* 23, Nr. 3 (Herbst 1999): 245-253.

Witkins mit dem Ophthalmologen Stanley Burns hervorging.<sup>539</sup> Der Band zeigt eine Auswahl historischer medizinischer Fotografien aus der Sammlung des Mediziners, die von Witkin nach künstlerischen Gesichtspunkten ausgewählt wurden, während Burns den medizinhistorischen Begleittext zum jeweiligen Bild verfasst hat. Beide Kategorien, das Bild als das ästhetische und der Text als wissenschaftliches Element, scheinen dabei die jeweils andere Kategorie zu rechtfertigen. Nach Dermer werden zwei unterschiedliche legitimierende Prinzipien, die Wissenschaft und die Kunst, vereint, um dem Betrachter zu erlauben, den menschlichen Körper nicht als Individuum, sondern lediglich als Zeichen für etwas "Anderes", in diesem Falle für Tod, Schmerz und Krankheit, zu sehen.<sup>540</sup>

"The body, as medicalized, bears no definite relationship to the person who inhabits (or once inhabited) that body. Medicine renders bodies medical in a manner that presents the body as a surface for pathological data – the sign of difference. Witkin arranges these signs of difference and adds the touch of artistic still life to create a world in which the medicalized body becomes aesthetically elegant. [...] – it empowers the viewer with trust and belief in the sophistication of his or her desire to see. Witkin gives us permission to look."<sup>541</sup>

Die Fotografie wirke dabei als Medium, das es dem Betrachter erlaube, die Wirklichkeit durch eine Art Fenster zu sehen, ohne die Notwendigkeit einer tatsächlichen physischen Interaktion. Dermer bezeichnet den fotografischen Realismus auch als *Hyporealismus*, also eine verminderte Realität ohne Intersubjektivität.<sup>542</sup> Gleichzeitig wird dabei das klassische Subjekt (Künstler/Fotograf/Betrachter) – Objekt (fotografierter Körper) – Verhältnis hergestellt, das durch Witkins besondere Methode der Ästhetisierung noch enger wird, da er die Objekte als Stilleben oder in Bühnenräumen mit piktorialen Elementen inszeniert. Auf diese Weise gelingt es ihm, eine Distanz zu schaffen, ohne das Objekt zu idealisieren. Trotz des ästhetisierenden Elementes kann er dem Realismus verbunden bleiben, was ein Gefühl der Beklemmung auslöst.

Als Beispiel für Witkins Sublimierung medizinischer Objekte in ein Kunstwerk wählt Dermer das Bild eines abgetrennten Schädels. Als medizinische Fotografie fungiere das abgetrennte Haupt vollkommen losgelöst vom Individuum als Zeichen für die anatomische Wissenschaft und das Wirken des Anatomen. Das "künstlerische" Moment, die Arbeit des Anatomen, ist dabei allein im präparierten Kopf lokalisiert und nicht in der Art der Aufnahme oder der Inszenierung.<sup>543</sup> Den Schritt über den rein wissenschaftlichen Anspruch hinaus unternehme Witkin, wenn er den abgetrennten Kopf sachlich wie eine medizinische Aufnahme ins Bild setze,

---

<sup>539</sup> Joel-Peter Witkin and Stanley Burns. *Masterpieces of Medical Photography, Selections from the Burns Archive*. Pasadena, CA: Twelvetreets Press, 1987.

<sup>540</sup> Vgl. Dermer, 1999. 245.

<sup>541</sup> Ebd. 246.

<sup>542</sup> Ebd. 247.

<sup>543</sup> Vgl. ebd. 248.



zugleich aber Verweise auf die Malereigeschichte hinzufügen.<sup>544</sup> Dabei werde das Haupt des Toten einerseits von der Medizin und andererseits von der Kunstgeschichte legitimiert, indem anhand des rein wissenschaftlichen Blicks durch die Kamera und mit der Inszenierung als Tafelstillleben eine zweifache Distanzierung aufgebaut werde.<sup>545</sup>

Abb. 76

Diese zweifache Distanzierung beruhe auf dem Umweg über die Medizin und erlaube Witkin, eine Ästhetisierung des toten *Subjekts* zu vermeiden. Der fotografische Realismus verwandle die Körperteile zunächst in *Objekte* der Medizin, die erst nachträglich von Witkin in den Kunstkontext eingebracht und daher nicht mehr als individuelle Körper wahrgenommen werden. "He aestheticizes the body's function as the object of medicine", so Dermer.<sup>546</sup> In seinen Stillleben verwendet Witkin die anatomischen Körperteile in derselben Weise wie Früchte oder Ähnliches.

Dermer schliesst ihren Essay mit dem Gedanken, dass in dieser Verbindung von Wissenschaft und Kunst eine Möglichkeit erschlossen wurde, den Körper als Zeichen und kulturelles Sinnbild festzuhalten.<sup>547</sup> Mit den Zitaten aus der Kunstgeschichte bezieht sich Witkin direkt auf den historischen Kontext. Meines Erachtens ermöglichen seine Fotografien auch eine veränderte Sicht auf diese historischen, anatomischen Darstellungen und deren Transformation in eine ästhetisierte Inszenierung: Die piktorialen Repräsentationsstrategien sollten nicht nur legitimieren, sondern den zerteilten Körper als Sinnbild für die wissenschaftliche Erforschung der Wirklichkeit fixieren. Zudem bringt die ästhetisierte Darstellung zum Ausdruck, dass sich das Erkennen der Wirklichkeit nicht von der ästhetischen Erfahrung trennen lässt, und das Schöne nicht immer gefällig ist, sondern auch mit Schmerz und Gewalt verbunden sein kann.

---

<sup>544</sup> Witkins *Head of a Dead Man* (Mexico, 1990) verweist auf das abgetrennte Haupt Johannes des Täufers. Celant zieht einen Vergleich zu Odilon Redons *Head of Martyr* von 1877. Celant, 1995. 30/31. Witkin fertigt jeweils Skizzen für seine Aufnahmen an, die von der sorgfältigen Inszenierung zeugen. In der Skizze zum Bild des Schädels wird die dahinter steckende Idee des Tafelgemäldes noch deutlicher. Der Schädel liegt auf einem Tisch und zu beiden Seiten sind geraffte Vorhänge zu erkennen.

<sup>545</sup> Dermer, 1999. 248.

<sup>546</sup> Ebd. 250. Augenfällig wird die Vermeidung einer Ästhetisierung des toten Subjektes in Witkins Aufnahmen ganzer Körper. Dermer vergleicht dazu Witkins *Glassman* mit den im 19. Jahrhundert populären postmortalen Fotografien. Diese wollten aber das Andenken an ein Individuum bewahren, Witkins Bild stellt lediglich das medizinisch wissenschaftliche Faktum der Autopsie dar. Auf diese Weise funktionieren schliesslich auch seine Aufnahmen lebender Personen. Sie sind zunächst Objekte der Wissenschaft. Die Medizin autorisiert Aufnahmen biologischer Abweichungen und Witkin stülpt dem einen Kunstcharakter über.

<sup>547</sup> Dermer, 1999. 251 ff.

### b) SUCHE NACH GRENZBEREICHEN

Witkins Methode der Darstellung menschlicher Überreste als Stillleben rückt die Erfahrung von Schmerz und Tod im Grunde schon anhand der Tatsache in den Vordergrund, dass eine an sich qualvolle Realität als schönes "Tableau" inszeniert wird. Neben Witkin setzen sich noch zahlreiche andere zeitgenössische Fotokünstler mit der Thematik Ästhetik und Tod, bzw. dem menschlichen Körper als Objekt des wissenschaftlich, medizinischen Interesses auseinander. Im Folgenden werden kurz Beispiele herausgegriffen, die in unterschiedlicher Weise schonungslosen fotografischen Realismus mit piktorialer Ästhetik zusammenbringen. Die aus diesem Kontrast resultierende Wirkung ist das eigentliche Ziel dieser Arbeiten.

Einer der Ersten, der mit seiner Kamera (bereits in den 70er Jahren) in Leichenschauhäusern nach Motiven suchte, war der Amerikaner Jeffrey Silverthorne. Die Fotografie einer jungen Frau von 1972 erinnert frappant an eine Fotografie Witkins mit dem Titel *Glassman*.<sup>548</sup> Beide Bilder zeigen Tote, deren Oberkörper durch eine hässliche Narbe, die auf das Öffnen des Körpers für die Autopsie zurückzuführen ist, entstellt ist. Doch Witkin benutzt eine weniger idealisierende Ästhetik als Silverthorne. Silverthornes Tote wirkt wegen des über den Kopf gelegten Armes wie eine schlafende Venus. Das zurückhaltende Schwarzweiss der Aufnahme und die klassische Pose einer liegenden Aktfigur bilden einen nahezu grotesken Gegensatz zur überdimensionierten Narbe, die durch die kontrastreiche Aufnahmetechnik eigenartig plastisch wirkt. Silverthorne arbeitet bei seinen Aufnahmen in der Regel noch intensiver mit übereinandergelegten Schichten von Plisseestoffen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen, Solarisationen und Negativaufnahmen.<sup>549</sup> Im Beispiel *Woman Who Died in Her Sleep* wirkt der nackte Körper daher wie ein Kleid, das der Frau nach ihrem Tod übergestreift wurde.

Silverthorne betont mit den dunklen Schatten und dem zweideutigen Zustand der Frau zwischen Schlaf und Tod zweifelsohne das Mystische, Unheimliche des Todes. Auch andere Bilder Silverthornes ähneln den Aufnahmen Witkins. Doch wirken seine Figuren jeweils verklärter wie die *post mortem* Fotografien aus dem 19. Jahrhundert, in denen die Toten idealisiert wurden, um ein Andenken an das *Individuum* zu schaffen.<sup>550</sup> Auch Silverthornes Aufnahmen aus dem Leichenschauhaus wirken sehr ästhetisch und idealisierend (beispielsweise *Lovers*, *Accidental Carbon Monoxide Poisoning*. Aus der Serie *Morgue Work*, 1972–74).

---

<sup>548</sup> Jeffrey Silverthorne: *Woman Who Died in Her Sleep*, *Morgue Work*, 1972-74. Joel-Peter Witkin: *Glassman*, New Mexico, 1994.

<sup>549</sup> Vgl. Fuller, Gregory. *Endzeitstimmung – Düstere Bilder in goldener Zeit*. Köln: DuMont, 1994. 118. Fuller bezeichnet Silverthornes Ästhetik als "*Straight Photography*", welche auf die Ästhetisierung des Objektes verzichte. Dies ist in zweifacher Hinsicht falsch: Silverthorne manipuliert in der Regel seine Aufnahmen und die Art der Inszenierung der Objekte widerspricht dem rein dokumentarischen Anspruch.

<sup>550</sup> Zu post mortem Fotografie vgl.: Ruby, Jay. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

Die Auseinandersetzung mit Tod, Vergänglichkeit, Zeit und *Memoria* ist meines Erachtens das Hauptanliegen dieser Werke. Das Medium Fotografie dient unweigerlich weniger einem ästhetischen oder kunsthistorischen Rückblick, als dem mystisch-magischen Anspruch im Bartheschen Sinne zur Erinnerung an Verstorbene.

Sehr viel kaltblütiger wirken die Aufnahmen der *Post Mortem*-Serie der britischen Fotografin Sue Fox. Sie zeigen rückhaltlos die aufgeschlitzten Körper während der Obduktion.<sup>551</sup> Viele der Bilder sind derart drastisch, dass es ausserordentlich schwer fällt, hinzuschauen. Sie konfrontieren den Betrachter mit seiner innersten Angst, den eigenen Tod zu sehen. Fox zeigt den Körper unmittelbar im Stadium eines Übergangs: Die Bilder dokumentieren die Zersetzung. Der tote Körper ist nur noch ein Beweisstück, sei es für die Medizin oder die Rechtswissenschaft und zur Aufklärung eines Verbrechens. Auch Fox vermeidet es, Gesichter zu zeigen und trennt die körperliche Hülle vom Individuum. Ihr Fokus liegt unmissverständlich auf der Beschäftigung mit dem Tod. Die Künstlerin ist Buddhistin und versucht, anhand ihrer Fotografien den Tod als Teil des Lebens zu erfassen.<sup>552</sup>

Konzentriert sich Fox aber auf einzelne Körperteile, so wirken die Bilder beinahe schön. Doch trotz des zeitweiligen piktorialen Chiaroscuro Effektes bleibt die Nähe zur Gerichtsmedizin bestehen – die gezeigten Details sind Zeugen von Gewalt, Krankheit und Verfall. Der rot-orange glühende Schädel, umgeben von leuchtenden Flammen, ist in einer Fotografie, die das Innere eines Verbrennungsofens zeigt, eine *Memento mori* Metapher. Trotzdem bleiben Fox' Kunstwerke dem Hier und Jetzt verpflichtet. Ihre Aufnahmen zeugen sicherlich von der Untrennbarkeit von Ästhetik und Tod, aber ebenfalls ohne einen kunstgeschichtlichen Kontext zu berücksichtigen. Fox vermeidet es, die ästhetische Wirkung über die Massen zu steigern oder sich auf traditionell verankerte Bildprinzipien zu berufen.

### Andres Serrano

Anders der in New York lebende Künstler Andres Serrano. Er inszeniert den Körper in der Leichenhalle wie ein Gemälde und beschäftigt sich gezielt mit der daraus resultierenden ästhetischen Wirkung. Die Hervorhebung des malerischen, fast barocken Ausdrucks verstärkt im Gegensatz zu den Bildern von Silverthorne und Fox den Stilleben-Charakter. Das kunsthistorische Zitat oder *Pastiche* steht wieder im Mittelpunkt. Seine früheren Werke, Referenzen an Mondrian, Munch, El Greco oder Caravaggio, bezeichnet Serrano als "Tableaus".<sup>553</sup>

---

<sup>551</sup> Vgl. Townsend, Chris. *Vile Bodies - Photography and the Crisis of Looking*. München, New York: Prestel, 1998. 132/133.

<sup>552</sup> "As a Buddhist I practise art as a meditation and contemplation to gain insight, access and space for my unconscious thoughts. I am preparing myself for knowledge of the unknown and the taboo, so I can become free to face my desires and fears." Zitat Sue Fox. Vgl.: *IRIS. International Center for Women in Photography*. [www.staffs.ac.uk/cgi-bin/ariadne/show?artist=fox\\_s](http://www.staffs.ac.uk/cgi-bin/ariadne/show?artist=fox_s). 7. 2. 2002.

<sup>553</sup> Vgl. *Andres Serrano, Works 1983-1993*. Mit Beiträgen von: Robert Hobbs, Wendy Steiner & Marcia Tucker. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1995. *Art*

In seiner *Morgue*-Serie von 1992 fotografierte Serrano seine Objekte in bemerkenswert pittoresker Helldunkel-Beleuchtung vor vorwiegend schwarzem Hintergrund. Auch er vermied es, wie Witkin, Gesichter zu zeigen, und wenn, dann nur teilweise oder mit geschlossenen Augen. Er sucht nicht nach dem Individuum, sondern spürt einer "Aura" des Todes nach, die kaum noch etwas mit dem einst lebendigen Menschen zu tun hat.<sup>554</sup> Dass es sich um Leichen handelt, unterstreichen abermals die Titel der Bilder, in denen Serrano die jeweilige Todesursache nennt.

Neben der Präsenz des Todes gilt die Aufmerksamkeit des Künstlers aber, anders als bei Silverthorne oder Fox, der Wirkung von Farbe und Licht aus der fotografischen Oberfläche. Er konzentriert sich auf kleinere Ausschnitte des Körpers, etwa eine Hand, ein Kinderfuss oder eine Stirn, die als isolierte Körperteile in Positur, Komposition und Farbbehandlung den Bildprinzipien der Renaissance und des Barock gleichen. Beim Bild einer Frau, die sich mit Rattengift das Leben genommen hatte, ist die dramatische Beleuchtung am auffallendsten, welche lediglich die Arme schemenhaft aus dem Dunkel des Hintergrundes aufleuchten lässt. Obwohl Serrano den Bezug zur Malerei als intuitiv bezeichnet – er interessiere sich sehr für klassische Gemälde, versuche sie aber nicht bewusst nachzuahmen – bleibt das Resultat dennoch dasselbe.<sup>555</sup> Er imitiert eindeutig die Ästhetik der Malerei.

Abb. 77; Abb. 78

Mike Bal konstatiert in Serranos piktorialer Vorgehensweise aus semiotischer Sicht eine "Überfülle" von Bedeutungen.<sup>556</sup> Damit sprach sie genau das an, was Serranos Rückgriff auf die Geschichte bewirkt. Er bettet die Bilder in ein Feld unterschiedlicher Bedeutungen ein und hebt gleichzeitig hervor, dass es konzipierte Bilder sind. Indem er sich auf die Strahlkraft äusserer Details konzentriert, überlässt er es schliesslich dem Betrachter, die komplexen Bezüge und Inhalte selbst zu erkunden. Damit reiht sich Serrano in die Riege von Fotokünstlern ein, die eine Fotografie nicht einfach der Realität *entnehmen*, sondern sie bearbeiten, inszenieren, ja *herstellen*. Für Serrano steht die Fotografie – wie er selbst sagt – der Wirklichkeit nahe, doch liefere sie ein verfälschtes Bild: "La cámara miente y también dice la verdad, esa es la hermosa contradicción".<sup>557</sup>

---

Proa 1. *Andrés Serrano*. (Kat.) Mit Texten von Victoria Verlichak, Adriana Rosenberg, Arturo Carvajal. Buenos Aires: Fundación Proa. 1997.

<sup>554</sup> Vgl. Olmo, Santiago B. *Diálogos. Andrés Serrano / Leonel Moura*. MEIAC. Badajoz, 1996: <http://www.art-website.com/entremundos/andresserrano/andresserrano.htm>. 7.2.2002.

<sup>555</sup> Vgl. Olmo, Santiago B. *Diálogos. Andrés Serrano / Leonel Moura*. MEIAC. Badajoz, 1996: <http://www.art-website.com/entremundos/andresserrano/andresserrano.htm>. 7.2.2002.

<sup>556</sup> "I propose to read these pictorial elements as replete with meaning, and specifically with contemporary conceptions of correlative point of view." Bal, 1999. 53.

<sup>557</sup> Andres Serrano zitiert nach: Bruce Ferguson. *Body and Soul*. Takarajima Books, 1995.

Bal vergleicht das Dunkel des Hintergrundes in Serranos Totenbildern mit dem Inneren des Grabes.<sup>558</sup> Der Künstler erschaffe einen kleinen, in sich geschlossenen Raum, einen eigentlichen Mikrokosmos, in dem sich der Blick des Betrachters bewegt oder "gefangen" wird.<sup>559</sup> Weder dokumentiere Serrano den Tod noch fange er ihn mit rein fotografischen Mitteln ein, er mache ihn vielmehr zur Kunst, indem er ihn monumentalisiere und als Bild festhalte.<sup>560</sup> Die Methode der Monumentalisierung übertrage er zudem auf die gesteigerte ästhetische Wirkung der Fotografien. Dadurch tritt der Kontrast zwischen ansprechender Oberfläche und beklemmendem Tod auch bei Serrano sehr stark in den Vordergrund:

"I don't understand why people are impressed at the aesthetization of death or at the surprise of finding beauty where they don't expect it. The fact my work expresses a conflict, is not my proposal; I think there are dichotomies, not conflict. And all this has nothing to do with morals. I've been accused of being sacrilegious and profane at my work. The morals, the judgement appears once the work is done. What I make has nothing to do with this."<sup>561</sup>

In diesem Zitat spricht der Künstler darüber, dass seine Fotografien bei den Rezipienten einen Konflikt auslösen. Obwohl er bestreitet, dies zu beabsichtigen, basieren seine Werke meines Erachtens wie diejenigen Witkins auf genau diesem Zwiespalt, dass Ästhetik nicht immer mit Schönheit gleichzusetzen ist, sondern auch Unangenehmes, Schmerzhafte in sich bergen kann. Jede Schönheit bzw. Ästhetik hat nach Bal eine eigene Geschichte. Bal bezieht sich auf die *Morgue*-Fotografie eines Kindes, von dem lediglich die halb geschlossenen Augen zu sehen sind, während der Rest des Gesichtes in ein weisses Leichentuch gehüllt ist.<sup>562</sup> Der Bildtitel teilt dem Betrachter mit, dass der Tod dieser friedlichen, engelsgleichen kleinen Gestalt durch Missbrauch herbeigeführt wurde. Plötzlich erhält die Schönheit des Bildes eine vollkommen veränderte Bedeutung:

**Abb. 79**

"[...] it cautions against the illusion that beauty has no meaning, that cheerful decorative curls and folds are no more than a surface. Precisely by offering beauty, it helps us to realize how perverse any attempt to separate aesthetics from ethical and political concerns really is. [...] the specificity of the baroque "style" of the image (its luscious, soft, tactile production of depth through white folds and the brilliant inner light of the face) as material trace reminds the viewer that this kind of beauty and this kind of abuse have a history – a history in which things happened that were not always so cheerful and festive using a dead child murdered by abuse, in other words a "topic" much talked about in the present and in need of a political activism, and connecting precisely that topic – this child – to the past is also a way of repositioning the work emphatically in the present."<sup>563</sup>

---

<sup>558</sup> Bal, 1999. 58.

<sup>559</sup> Ebd. 59.

<sup>560</sup> Ebd. 59.

<sup>561</sup> Andres Serrano in einem Interview mit Adriana Rosenberg. In: *Art Proa 1. Andrés Serrano*. (Kat.) Buenos Aires: Fundación Proa. 1997. [keine Seitenangaben].

<sup>562</sup> Andres Serrano. *The Morgue (Child Abuse)*. 1992.

<sup>563</sup> Bal, 1999. 70.

Bal erläutert hier, wie Serrano seine Beweggründe in einen universellen Zusammenhang bringt. Seine Werke zeigen, wie falsch es ist, Ästhetik lediglich mit dem Attribut des Angenehmen zu verbinden, dass die Botschaft hinter der schönen Oberfläche im Gegenteil auch anstössig sein kann. Wie Bal weiter ausführt, ist das Werk Serranos weder "eskapistisch, romantisch oder sentimental" sondern "ambivalent und kritisch".<sup>564</sup> Das *Pastiche* benutzt Serrano demnach – ähnlich wie Witkin oder Sherman – dazu, nostalgische oder unbelastete piktoriale Schönheit zu durchbrechen bzw. mit anderen Augen zu sehen. Überzeichnete Ästhetik und übertriebene Darstellung von Schmerzerfahrung können zweideutige Grundzüge in ästhetischen Repräsentationsstrategien verdeutlichen. Serrano gelingt es überdies, zeitgenössische soziale und kulturelle Themen wie Kindesmisshandlung oder Selbstmord zu thematisieren.

### Exkurs: Ästhetik und Provokation

Betrachtet man noch einmal die im Verlaufe dieser Untersuchung vorgestellten Künstler, so fällt auf, dass einige unter ihnen eine bestimmte Gemeinsamkeit hinsichtlich der Verwendung des *Pastiche* aufweisen: Das *Pastiche* fungiert als provokative "Störung" der übernommenen piktorialen Elemente. In Zusammenhang mit den Werken Mapplethorpes, Arakis, Shermans und Witkins kam die Verschränkung von Tabubruch und kunsthistorischen Inhalten wiederholt zur Sprache. Insbesondere war bei Witkin auch die Legitimierung der Sujets ein Thema. Offen bleibt, inwieweit die Rückbesinnung auf historische ästhetisierende Elemente nur die provokativen Inhalte rechtfertigen soll, oder ob diese Provokation nicht auch im Gegenzug eine veränderte Wahrnehmung der historischen Vorlagen bewirkt.

Ende der 1980er Jahre löste Serrano mit seiner Fotografie *Piss Christ* in den USA einen Skandal aus.<sup>565</sup> Die Aufnahme ist Teil einer Serie, in welcher der Künstler kleine katholische Souvenir-Objekte wie Kruzifixe oder Madonnenfiguren fotografierte, die in mit Körperflüssigkeiten gefüllten Gläsern standen. Die Christusfigur besagter Aufnahme verschwindet hinter einem gelb-rot leuchtenden Schleier aus Blut und Urin. Die glänzende Oberfläche der Fotografie verstärkt die eigenartige Leuchtkraft der kleinen Christusfigur in dem Meer aus Körpersäften, die teilweise die blutende Seitenwunde Christi versinnbildlichen. Serrano beschäftigt sich hier mit der Bedeutung und Wirkung religiöser und kultischer Symbole. Er

---

<sup>564</sup> Vgl. ebd. 71/72.

<sup>565</sup> Andres Serrano. *Piss Christ*. 1987. Die Fotografie war bereits mehrere Male, ohne grosses Aufsehen zu erregen, ausgestellt worden. Doch 1989 zogen religiöse Fundamentalisten ihren Protest bis nach Washington. Dort erhitzte Serranos Bild die Gemüter der republikanischen Senatoren Alphonse D'Amato und Jesse Helms, die bereits Robert Mapplethorpe zur persona non grata erklärt hatten, und bewegte sie dazu, für eine staatlich kontrollierte Kunst einzutreten.

betont die beklemmende Verbindung des Kruzifix mit Blut und Schmerz und setzt nach Bal Funktionen wie Nostalgie und Verführung in einen ambivalenten Kontext:

Abb. 80

"The sheer emphatic beauty of his "painterly" photographs quotes baroque art, its attractive, sensuous textures, its luscious forms, its veneration for the human body as flesh-sensuous and beautiful. This feature of Serrano's work inscribes an irresistible attraction within its critique of Catholic terror. Its beauty is certainly not without nostalgic overtones. But nostalgia, here, signals collusion, complicity, because we, too, are attracted by it. The red cloth looks soft and warm to the touch; meanwhile it hides and protects the agent of torture, the church's henchman. The complicity that Serrano inscribes serves to activate the viewer: since we fall for it, we must also endorse its consequences. Thus, his work seduces us into resistance, and nostalgia is the means of the seduction."<sup>566</sup>

Dahinter verbirgt sich die Auflehnung gegen zwiespältige Züge des Katholizismus, die Verherrlichung des fleischlichen Martyriums, die Dämonisierung von Begehren und Lustempfinden sowie die Evokation nostalgischer Gefühle anhand von Sinnbildern und Symbolen. Prägende Einflüsse in Serranos Kindheit und Jugend seien einerseits die katholische Erziehung durch seine Mutter gewesen,<sup>567</sup> andererseits häufige Besuche im Metropolitan Museum, in das sich der einsame Junge oft flüchtete.<sup>568</sup> In seinen Fotografien attackiert Serrano fortlaufend gezielt die Tabuzonen des Katholizismus wie auch der nordamerikanischen, puritanischen Kultur. Neben Symbolen der katholischen Kirche interessiert er sich auch für die religiöse Ikonographie umstrittener Vereinigungen wie des Ku Klux Klan.<sup>569</sup> Ende der 90er Jahre thematisierte er sexuelle Überschreitung und konfrontierte in der Serie *History of Sex* farbintensive, grossformatige Hochglanzästhetik mit obszönen Fantasien.<sup>570</sup> Sein Gefallen am Widersprüchlichen führt regelmässig zur Verknüpfung übersteigerter Ästhetik mit schonungslosem Realismus und Regelwidrigem. Den katholischen biografischen Hintergrund teilt Serrano mit Witkin und Mapplethorpe, in deren Werken sich in ähnlicher Weise die Lust am Dunklen, Diabolischen manifestiert. Diesbezüglich drängt sich methodisch ein kurzer Exkurs zu einer biografischen Betrachtung auf, die bis anhin aus der Untersuchung ausgeklammert wurde.

---

<sup>566</sup> Bal, 1999. 73.

<sup>567</sup> Der 1950 in New York geborene Andres Serrano ist Sohn einer kubanischen Mutter, einer streng gläubigen Katholikin mit der Tendenz zu religiösen Wahnvorstellungen, und eines zur See fahrenden Vaters, den er kaum zu Gesicht bekam. Vgl. Verlichak, Victoria. "Quien es Andres Serrano?" In: *Art Proa 1. Andrés Serrano*. (Kat.) Buenos Aires: Fundación Proa. 1997. [keine Seitenangaben].

<sup>568</sup> Vgl. Ebd.

<sup>569</sup> Vor allem die verhüllenden Roben und Kopfbedeckungen faszinierten ihn bei diesen Serien von 1990 und '91. Vgl. Greg Kucera Gallery. Chicago: <http://www.gregkucera.com/serrano.html>. 8.5.2002. *Andres Serrano, Works 1983-1993*. Mit Beiträgen von: Robert Hobbs, Wendy Steiner & Marcia Tucker. Philadelphia : Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1995.

<sup>570</sup> Vgl. Paul H-O. *Andres Serrano at Paula Cooper*. (Review) Paula Cooper Gallery. New York, 1997. <http://www.artnet.com/magazine/features/ho/ho3-11-97.asp>. 8.5.2002.

Joel-Peter Witkin wurde 1939 im New Yorker Stadtteil Brooklyn als Sohn eines russisch-jüdischen Glasers und einer neapolitanischen, katholischen Mutter geboren. Prägend blieb die katholische Erziehung durch die Mutter, da sich die Eltern bereits trennten, als Joel noch ein Kind war. So traten auch in Witkins Fotografien, vor allem in früheren Werken der 1970er Jahre, mystische und religiöse Themen wiederholt in Erscheinung. Seine Auseinandersetzung mit dem Katholizismus ist ebenfalls von der Auflehnung gegen Mystifizierung und Moralvorstellungen beeinflusst und spiegelt überdies ein zwiespältiges Verhältnis zur Mutter wider, wie er selbst sagt. Die Magisterarbeit, die Witkin 1976 bei der Universität von New Mexico einreichte, und in der er sich zu massgeblichen Intentionen seines Werkes äussert, trägt den Titel: *Revolte gegen das Mystische*.<sup>571</sup> 1972 begann Witkin innerhalb der *Christ* und *Woman* Serien, die seelische Erschütterung durch die katholische Erziehung mit Motiven sexueller Zweideutigkeit zu vereinen.<sup>572</sup> Auch hier tritt das Religiöse mit Schmerz, Martyrium des Fleisches, Erotik, Exzess und Tod in Beziehung. So bestimmt vor allem der Faktor "Schmerz" seine Bilder.<sup>573</sup> Seine Modelle sucht er in Leichenhäusern, Krankenhäusern, psychiatrischen Kliniken und bei den sogenannten *Freaks* in den Schaustellerbuden von Coney Island in Brooklyn. Offensichtlich gilt die Suche dem "Anderen", der Gegenwelt zur bürgerlichen Realität, dem Unbekannten, dem Exzess und der Überschreitung. Was diesen Punkt betrifft teilt Witkin seine künstlerischen Beweggründe mit Robert Mapplethorpe, dessen neurotischer Hang zu übertriebener Ästhetik und Perfektion in eine Neigung zum Diabolischen und die Suche nach dem Extremen kippte. Germano Celant erinnert sich an eine Unterhaltung mit Mapplethorpe Anfang der 1980er Jahre, in der er diesen fragte, ob er einen anderen Künstler kenne, der mit einer vergleichbaren Obsession fotografiere. Der einzige Name, der Mapplethorpe in den Sinn kam, war der Witkins.<sup>574</sup>

Der 1946 geborene Robert Mapplethorpe wuchs mit fünf Geschwistern im New Yorker Vorort Floral Park in Queens auf. Auch er durchlebte eine streng katholische und konservative Erziehung,<sup>575</sup> die im späteren Werk des Künstlers

---

<sup>571</sup> Witkin. *Revolte gegen das Mystische*. Magisterarbeit. University of New Mexico, 1976. In: Celant, 1995. 49-63.

<sup>572</sup> Ebd. 55: "Niemand, nicht einmal Christus, war von Schmerz und Leiden ausgenommen. Ich zeigte weiterhin sein Leiden und seine Verwirrung darüber, Gott zu sein. In der neuen Serie wollte ich das Paradox 'Frau' zeigen. Eine Frau lebt und kann Leben aber nur durch Schmerzen und Leiden hervorbringen. [...] Meine Ambivalenz gegenüber 'Frau' drückte sich fotografisch oftmals durch die Verwendung des sadomasochistischen Symbols der Fesselung aus: Sadismus drückte mein verdrehtes Verständnis von 'Frau' aus, um mich bei 'Frau' für mein konfuse Dasein zu revanchieren, Masochismus stand für den Missbrauch und Schmerz, den ich von 'Frau' herrühren sah."

<sup>573</sup> Celant, 1995. 18. "Er beginnt eine bis heute anhaltende Initiations- und Abenteuerreise, auf der Suche nach einem Berg, der auf der Grenze zwischen Leben und Tod plazierte, nur für den Blick derjenigen vorhanden ist, die ihn erreichen wollen. Da er auf der Suche nach einer Vision ist, nähert sich Witkin unverzüglich dem apokalyptischen Imaginären Universum des Schmerzes."

<sup>574</sup> Aus einem Gespräch mit Richard B. Woodward. *Vanity Fair Magazine*, April 1993.

<sup>575</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. 29-30. Nach Morrisroe besuchte der junge Mapplethorpe regelmässig christlichen Religionsunterricht: "Er prägte sich den Baltimore-Katechismus ein und lernte die Hierarchie des Lebens nach dem Tode: Himmel, Vorhölle, Fegefeuer und Hölle. Er erfuhr, dass es



nachwirkt, etwa in Aufnahmen, mit christlich religiösen Motiven und Symbolen.<sup>576</sup> Zusätzlich zum Katholizismus hatte das puritanische, streng konservative Umfeld im Amerika der 50er und frühen 60er Jahre eine Prägung hinterlassen, insbesondere das typische Merkmal der amerikanischen Gesellschaft, alles was mit Genuss verbunden ist, als Sünde abzutun. In diesem Zusammenhang erzählte Mapplethorpe seiner Biographin Morrisroe von den alljährlichen Familienausflügen nach Coney Island als markante Kindheitserinnerungen. Die berüchtigten *Freak Shows* übten auf den Jungen einen besonderen Reiz aus. Mapplethorpe beschrieb seine Frustration, wenn seine Eltern ihn davon abhielten, eine dieser Vorstellungen anzusehen: "Es gibt nichts Schlimmeres als etwas sehen zu wollen und daran gehindert zu werden."<sup>577</sup>

Im Grunde lässt sich bei allen drei Künstlern ein einfacher Mechanismus erkennen: Je enger die Toleranzgrenzen gesetzt sind und je strikter sie durchgesetzt werden, desto stärker kann sich die Faszination für das Unbekannte, das Verlangen nach dem Verbotenen entfalten. Mehr noch als vom Mystischen und Magischen war Mapplethorpe von der – wie Edmund White es formuliert – "satanischen" Seite des Katholizismus angezogen.<sup>578</sup>

1967 lernte Mapplethorpe die Dichterin und Sängerin Patty Smith kennen, die ihm in künstlerischer und sexueller Hinsicht ermöglichte, sich von seiner Kindheit in Floral Park zu lösen. Sie begegneten sich, als ihre künstlerischen Karrieren kaum begonnen hatten. So war es ihnen möglich, die künstlerischen Ambitionen des/der Anderen zu respektieren und zu befruchten. Smiths dichterisches Werk ist beispielsweise stark durch den französischen Schriftsteller Arthur Rimbaud inspiriert, den sie auch Mapplethorpe näher brachte.<sup>579</sup> Mapplethorpe konnte in

---

einen Unterschied zwischen Todsünden und lässlichen Sünden gibt, und wie man seine Seele durch das Sakrament der Beichte läutert. Doch neben den strengen Vorschriften der Kirche wurde ihm auch eine befreiende Spiritualität vermittelt, die nach dem Schmerz und der Qual der Kreuzigung das Wunder der Auferstehung Christi feiert. Jedes Mal, wenn er zur Messe ging, konnte er beobachten, wie der Pfarrer Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi verwandelte."

<sup>576</sup> Oft verwendete er das Motiv des Kreuzes, entweder in der Anordnung oder der Rahmung des Bildes, er lässt seine Modelle als Schmerzensmann (*Jack with crown*, 1983), Madonnenfigur (*Jill Chapman*, 1983), mit Lilien oder Dornen, die auch in den Stillleben immer wieder in Erscheinung treten, posieren.

<sup>577</sup> Robert Mapplethorpe zitiert nach: Morrisroe, 1996. 30.

<sup>578</sup> White, Edmund. "Altars. The Radicalism of Simplicity". 133. In: *Mapplethorpe - Altars*. New York: Random House, 1995. 128-134.

<sup>579</sup> Der französische Dichter Arthur Rimbaud wurde bereits von Vertretern des Surrealismus wegen seiner radikalen Umsetzung des Exzesses in das Leben als Idol verehrt. Im ersten Teil der sehr dichten poetischen Konfrontation mit seiner skandalträchtigen Beziehung zu Paul Verlaine, beschrieb Rimbaud seine Isolation als klassischer Aussenseiter des 19. Jahrhunderts. Er erdachte für sich selbst ein Leben als wahrer Poet, ewiger Wanderer und Rebell, der wie der Engel Luzifer über allen Regeln und Gesetzen steht. In seine Beschreibungen dieser Jahre mischt sich überdies die Faszination für christliche Mystik. So empfand er die Zeit mit Verlaine als buchstäbliches Absinken in Hölle und Verdammnis, in die sich aber in den letzten Kapiteln die Sehnsucht nach Erlösung mischt. Rimbaud musste erkennen, dass die stürmische Liebe zwischen ihm und Verlaine, welche ihn zur Poesie inspirierte, nicht gegen die Realität ankam. Der erst 18-jährige Rimbaud wendet sich am Schluss seines Werkes von der Poesie und der Auflehnung ab, um sich einem Leben der Mittelmässigkeit zu

Rimbauds Aussenseitertum, dessen Homosexualität, Drogensucht und Erfahrungen des Extremen Parallelen zu seiner eigenen Existenz entdecken. Mitte der 80er Jahre illustrierte er Rimbauds Werk *Une saison en enfer* mit Fotografien.<sup>580</sup> Einen wichtigen Einschnitt bedeutete für den jungen Mapplethorpe das Jahr 1969, als Smith die sexuelle Verbindung zu ihm beendete. Nun liess Mapplethorpe seiner bis dahin unterdrückten Homosexualität freien Lauf. Ein Umstand, der wie eine Befreiung auf den Künstler wirkte und die sexuelle Grenzerfahrung zum zentralen Inhalt seines Lebens und seiner Kunst werden liess: "Sex ist das einzige, wofür es sich zu leben lohnt."<sup>581</sup>

Nach Hal Foster begann Mapplethorpe in der Folge das westliche Individuum mit denjenigen Kräften zu attackieren, die es am meisten fürchtet: Sexualität, Trieb und Begehren. Kräfte, die das rationale Subjekt sozusagen zertrümmern und es auf Bruchstücke und Körperflüssigkeiten reduzieren.<sup>582</sup> Der Hang zum Exzess äussert sich in für den Betrachter bisweilen unerträglichen Darstellungen körperlicher Schmerzerfahrung.<sup>583</sup> Was das Publikum aber am meisten verstörte, war die kaltblütige visuelle Umsetzung. Kaltblütig in dem Sinne, dass die emotional stark behafteten Motive in eine derart distanzierte, unnahbare, emotionslose Schönheit getaucht waren. Vielen Kritikern galten Mapplethorpes Aufnahmen daher als oberflächlich und Seelenlos, weniger wegen ihres Inhalts, sondern eher auf Grund ihrer Makellosigkeit und ihrer Perfektion.<sup>584</sup> Mapplethorpes Aufnahmen erweckten zwiespältige Gefühle. Morrisroe nennt sein Werk eine "explosive Mischung aus Emotionen, die die spiegelglatte Perfektion in tausend Stücke zu sprengen drohte."<sup>585</sup> Anja Zimmermann untersucht in ihrer Arbeit *Skandalöse Körper* die Wirkung pornografischer Kunst als "andere" Kunst in den sogenannten *Culture Wars* der USA.<sup>586</sup> Darin beschreibt sie, wie der kunsthistorische Bezug in

---

widmen. Ganz in christlicher Manier erkennt er die Versuchung irdischer Freuden und Kunst als hinfällig und beugt sich der Moral: "Moi! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan! Suis-je trompé? La charité serait-elle sœur de la mort, pour moi?" Rimbaud, Arthur. *A Season in Hell - Une saison en enfer*. Französisch-Englische Ausgabe. Übersetzung Paul Schmidt. Mit Fotografien von Robert Mapplethorpe. Boston, New York, Toronto, London: Bulfinch Press, 1986.

<sup>580</sup> Ebd. Für die Titelfotografie wählt er das Bild des Teufels in seiner eigenen Person. Als Bild für das letzte Kapitel mit dem Titel "Adieu" erscheint dann eine einzelne blühende Rose umgeben von Rauch als Symbol der Vergänglichkeit.

<sup>581</sup> Robert Mapplethorpe zitiert nach: Morrisroe, 1996. 132.

<sup>582</sup> Vgl. Foster. 1996. 211.

<sup>583</sup> Die Bilder sind wie *Ron Stevenson* oder *Richard*, beide aus dem Jahr 1978, zu Diptychen oder Triptychen angeordnet und mit farbigen Passepartouts kunstvoll gerahmt. In der Penisverstümmelung mit Rasierklingen oder der Beschwerung durch Gewichte, wird lustvolle Schmerzerfahrung und die Verletzlichkeit des Fleisches brutal veranschaulicht.

<sup>584</sup> Vgl. Morrisroe, 1996. 301.

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Die *Culture Wars* in den USA betrafen in erster Linie pornografische Inhalte und führten in den 80er Jahren zu folgenreichen Debatten bis hin zu Entscheiden des Obersten Gerichts über staatliche Zensuren. Senator Jesse Helms ist der Verfasser des *Helms-Amendment* von 1989, das dem *National*

Mapplethorpes Fotografien in gewissen Situationen auch seine Werke als Kunst verteidigen konnte.<sup>587</sup> 1989 kam es in den USA zu einer Klage gegen den Direktor des *Contemporary Art Centers* (CAC) in Cincinnati wegen der Verbreitung obszönen Materials. Dies betraf insbesondere eine Ausstellung von Werken Mapplethorpes. In dem Prozess, der zugunsten des CAC ausging, sagten über 50 Kuratoren nationaler Museen und Kunstkritiker als sogenannte Experten zugunsten der Verteidigung aus.<sup>588</sup> Man wollte, so Zimmermann, "möglichst 'kunsthistorisch' [...] argumentieren und Diskussionen über den *Inhalt* der Bilder gerade [...] vermeiden."<sup>589</sup>

"Defense witnesses were alchemists who recast images of extreme sexual acts into figure studies, and transformed the arc of urine being directed into a man's mouth into a classical study of symmetry."<sup>590</sup>

Dies untermauert die Strategie der Legitimation. Doch ging es wirklich darum, möglichst schockierende Inhalte ästhetisch zu "verpacken" und als Kunst ins Museum zu bringen? Erinnern wir uns an Araki, der zeitweise den starren Moralkodex der japanischen Kultur und Gesellschaft attackiert. Auch er bedient sich traditioneller Bildzeichen und Strukturen, die aber die japanische *mitate*-Tradition reflektieren, vergleichbar mit einem ironisch-kritischen *Pastiche*. Tatsächlich geht es darum, etablierte Repräsentationsvorlagen aus der Kunst durch die Verknüpfung mit pornografischen Inhalten in einen veränderten Kontext zu überführen. Dahinter verbirgt sich demnach eine Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Kunst selbst und deren Wirkungsmacht. Mit dem Rückgriff auf die *Ukiyo-e*-Bilder rezipierte Araki überdies eine historische Form obszöner Darstellungen.

### Das Pastiche als Konglomerat von "Repräsentierbarem" und "Nicht-Repräsentierbarem"

In ihren weiter oben angesprochenen *Sex Pictures*, nimmt Cindy Sherman direkt auf die surrealistischen Puppenbilder Hans Bellmers Bezug. Auch die Arbeiten Bellmers wurden und werden als skandalös beurteilt.<sup>591</sup> Sherman besinnt sich also

---

*Endowment for the Arts* untersagt, "obszöne" oder "blasphemische" Kunst zu fördern. Vgl. Hunter, James Davison. *Culture Wars: – The Struggle to Define America: Making Sense of the Battles over the Family, Art, Education, Law and Politics*. New York: 1991. Ders. *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*. New York, 1992. Zimmermann, 2001. 170 ff.

<sup>587</sup> Zimmermann, Anja. *Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*. Berlin: Reimer, 2001. 226 ff.

<sup>588</sup> Ebd. 226-227.

<sup>589</sup> Ebd. 227.

<sup>590</sup> Dubin, Steven. "The Trials of Robert Mapplethorpe". 378. In: Childs, Elisabeth, Hrsg. *Suspended: Censorship and the Visual Arts*. Seattle, London. 366-389. Zitiert nach: Zimmermann, 2001. 227.

<sup>591</sup> Vgl. Lichtenstein, Therese. *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press; New York: International Center of Photography, 2001. 43.

ebenfalls auf historische künstlerische Repräsentationsformen des "Obszönen", "Skandalösen" oder "Pornografischen". Zimmermann erwähnt in einer Gegenüberstellung der Werke Bellmers mit denjenigen Shermans die Bedeutung einer "sozialen Grenzziehung" bzw. Tabuisierung für die Entstehung dieser Kunst.<sup>592</sup> Die "Überschreitung" von Grenzen müsse sich zwangsläufig auf bereits vorhandene "zu überschreitende" Grenzen beziehen, bzw. sei auf die Existenz solcher Grenzen angewiesen. Weiter konstatiert Zimmermann, dass "sowohl Bellmers ästhetische Formulierungen wie auch Georges Batailles theoretische"<sup>593</sup> diese Abhängigkeit durchaus reflektieren und die eigentliche Bedeutung nicht im Überschreiten der Grenze, sondern in deren Existenz selbst gelegen habe.<sup>594</sup> Das Gewicht lag auf der Infragestellung solcher kulturell generierter Grenzziehungen, wie eben auch der Trennungslinie im Kunstbereich zwischen "Repräsentierbarem" und "Nichtrepräsentierbarem".<sup>595</sup>

Besonders in den Werken Serranos und Witkins ist eine vergleichbare Taktik spürbar, wobei die Grenzüberschreitung zeitweise sehr plakativ anmutet, wenn obszöne, schockierende Details derart aufdringlich im Vordergrund stehen. Nicht mehr die subtile Behinderung etablierter Repräsentationsmechanismen bildet hier die Grundlage, sondern die radikale Offenlegung vermeintlich feststehender Grenzen. Die Grenzlinie zwischen sanktionierter Repräsentation als "Kunst" und dem ausserhalb des gesellschaftlich tolerablen angesiedelten "Obszönen" steht im Mittelpunkt. Doch bezeugen die Bilder meines Erachtens fortlaufend die Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit einer solchen Grenzziehung.

Wesentlich bleibt die angewendete Technik des *Pastiche*, die kunsthistorische Vorlagen imitiert, die sich zwischen Wissenschaftlichkeit, Obszönität, Pornografie und "hoher" Kunst bewegen. In der Übersteigerung und Durchmischung des imitierten Materials mit "kunstfremden" ästhetischen Stilmitteln aus Werbung, Film oder der *Low Culture*, etwa Pornomagazine, werden die vorgefundenen

---

<sup>592</sup> Zimmermann, 2001. 48.

<sup>593</sup> Georges Batailles begehrte gegen die von Hegel propagierte Selbstverwirklichung des bürgerlichen Individuums durch Arbeit auf. Im Gegensatz dazu sah er das souveräne Dasein in der totalen Verausgabung, in einem von jeglicher Zweckorientierung losgelösten, intensiven Leben. (Vgl. Bürger, 2000. 67-68.) Zu der von Bataille propagierten Befreiung gehörte auch das Bekenntnis zur Gewalt und sexueller Aggressivität mit dem Ziel das Subjekt, die Ich-Identität im Prinzip des "Sich-Verströmens" aufzulösen. Der Endlichkeit seiner Existenz könne der Mensch nur entfliehen, wenn er akzeptiere, sich selbst zu verlieren. Hier nennt Bataille den Begriff *Heterogenität*. (Vgl. Bataille, Georges. *Œuvres complètes*. Bd. II. Paris: Gallimard 1987. 58 ff.) Während das Homogene die geordnete, rationale Welt von Philosophie und Wissenschaft verkörpert, beinhaltet das Heterogene das Gegenteil. Im übertragenen Sinn verknüpfte Bataille das Homogene mit dem Prinzip der Aneignung, wie es elementar bei der Nahrungsaufnahme erfolgt. Das Heterogene wird dagegen mit all dem verbunden, was sich nicht aneignen lässt oder vom Körper ausgeschieden wird. Mit anderen Worten: sexuelle Aktivität, Körperflüssigkeiten, Exkremente und Tod. Das menschliche Leben geht im Sinne Batailles über die Grenzen der nützlichen Produktion hinaus und erreicht sein Ziel in der völligen Preisgabe ("Sich-Verströmen").

<sup>594</sup> Zimmermann, 2001. 48.

<sup>595</sup> Ebd. 48.

Widersprüchlichkeiten an die Oberfläche geholt. Araki versetzt die japanische Holzschnitttradition des *Ukiyo-e* mit pornografischen Inhalten und Werbeästhetik, Witkin überträgt die historische anatomische Illustration in piktoriale Fotoästhetik und zeigt zerstückelte Leichenteile, Serrano und Mapplethorpe kombinieren pornografische, peinigende, masochistische Inhalte mit einer überzeichneten und piktorialen (Werbe)ästhetik, Sherman konstruiert obszöne und groteske Motive als Kunstwerke.

"Kunstfremde" oder widersprüchliche ästhetische Elemente und starke inhaltliche Kontraste werden vom Betrachter als unpassend wahrgenommen und lösen Unbehagen oder gar Konflikte aus. Augenfällig wird in diesem Moment, dass das übernommene Material "bearbeitet" wurde und dementsprechend mit neuen Augen betrachtet werden soll. Die fotografischen Werke stellen immer auch einen Eingriff in das Vorgefundene dar. Sie sind unmissverständlich "anders" als ihre Vorbilder und lösen die historischen Vorlagen aus ihrem erstarrten Kontext heraus. In gewisser Weise "verdrehen" die Fotografien bewusst die Geschichte, um sie unvoreingenommen und neu sehen zu können. Fotografie und Malerei beziehen sich dabei in Wechselwirkung aufeinander und enthüllen ein Konstrukt aus Repräsentationsmechanismen, Typisierungen und Grenzsetzungen.

### c) ÄSTHETIK DES "ANORMALEN"

Erinnern wir uns daran, wie Witkin in *Feast of Fools* das *Pastiche* in die Form eines klassischen Vanitas-Stilllebens integriert. Er hält nicht nur der schönen fotografischen Oberfläche unbehagliche Objekte entgegen, sondern kombiniert überdies vollkommen unvereinbare Materialien wie menschliche Hände, Füße und eine Kinderleiche mit Trauben und Äpfel zu einer wahrhaften "Absurdität". Witkin sprengt die gestalterische Struktur des klassisch inszenierten Stilllebens, das Objekte vereint, die in der Natur so nicht aufeinandertreffen würden, in grotesker Weise.

Vor allem die Tatsache, dass das Hässliche als fester Teil des Arrangements auftritt, ruft beim Betrachter zwiespältige Gefühle hervor. In einer Fotografie mit dem Titel *Harvest* bezieht sich Witkin direkt auf den Manieristen Giuseppe Arcimboldo, der in seinen Jahreszeiten- und Elemente-"Porträts" Früchte, Gemüse, Wurzeln und allerlei Getier zu Stillleben arrangierte, die in ihrer raffinierten Zusammenstellung Gesichtern gleichen. Dabei vereinte der Manierist die unterschiedlichsten Prinzipien: Augentäuschung, Inszenierung, Konstruktion und Dekonstruktion der Form mit Groteskem und Absurdem. Witkin benutzte für seine Adaption dieser Vorlage anstelle des aus Gemüse und Obst zusammengesetzten Gesichtes die reale Gesichtshaut eines menschlichen Leichnams. Um den restlichen Schädel aber drapierte er herbstliche Blätter, Gemüse und Früchte und schuf damit einen üppigen Kopfschmuck. Sehnen, Muskelfasern und Wurzeln ergeben ein Gewirr aus Furchen, Linien und absonderlichen Formationen.

Abb. 81; Abb. 82

### Exkurs: Objekte im Schaukasten

Arcimboldo hegte neben künstlerischen Ambitionen zudem ein wissenschaftliches Interesse. Seine Bilder sind zugleich Schaukästen unterschiedlichster botanischer Phänomene der Jahreszeiten und biologischer wie geologischer Bestandteile der vier Elemente.

Auch groteske Naturerscheinungen prägten die wissenschaftliche Neugier im 16. und 17. Jahrhundert. Alpers erwähnt im Zusammenhang mit der niederländischen Malerei, dass das Interesse der Künstler regelmässig den Abirrungen und Merkwürdigkeiten der Natur galt.<sup>596</sup> So bezeichneten monströse Objekte wie beispielsweise riesenhaft gewachsenes Gemüse den Wissensstand.<sup>597</sup> Die Stillleben bezeugen das damalige Bestreben unter Wissenschaftlern und Sammlern, möglichst viele und möglichst unterschiedliche Dinge in gewaltigen "Kunstkammern" zusammenzubringen, zu erforschen und zu sortieren.<sup>598</sup> Generell bildete das Sammeln seit der Renaissance einen wesentlichen Bestandteil wissenschaftlicher Erkenntnis.<sup>599</sup> Je ungewöhnlicher die Objekte waren, desto besser. In der Einführung zum Band *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, der anlässlich eines Symposiums über die Entwicklung des Museums in Europa herausgebracht wurde, beschreiben Oliver Impey und Arthur McGregor einige der Gründe für die damalige Sammelleidenschaft: Einerseits sei diese durch die Wiederentdeckung der antiken Kultur und der damit zum Leben erweckten archäologischen Disziplin angeregt worden.<sup>600</sup> Andererseits spielte die Entdeckung fremder Kulturen und Kontinente sowie der damit verbundene Import exotischer Güter eine wesentliche Rolle.<sup>601</sup> Daraus konnte auch die Neugier auf zuvor weniger beachtete Dinge der eigenen Umgebung geweckt worden sein.<sup>602</sup>

Abb. 83

Sogenannte "Kunstkammern" oder "Wunderkammern", in denen die absonderlichsten Gegenstände zu bestaunen sind, wirken auch heute noch faszinierend. Diese Orte erinnern an alte Zeiten und ferne Welten. Über die

---

<sup>596</sup> Alpers, 1985. 187. Alpers bezog sich wiederholt auf Francis Bacons Naturgeschichte: Vgl. auch Jardine, Lisa. *Francis Bacon, Discovery and the Art of Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974. 135-149, 151-156.

<sup>597</sup> Vgl. Alpers, 1985. 187 ff.

<sup>598</sup> Vgl. Impey, Oliver; McGregor, Arthur; Ed. *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

<sup>599</sup> Impey, Oliver; McGregor, Arthur. *Introduction*. In: Dies., 1985. 1.

<sup>600</sup> Impey, Oliver; McGregor, Arthur. *Introduction*. In: Dies., 1985. 2.

<sup>601</sup> Ebd.

<sup>602</sup> Ebd.

Sehnsucht danach, fremde Welten zu erkunden schreibt beispielsweise der Schriftsteller und Reisende Bruce Chatwin in seinem Buch *In Patagonia*.<sup>603</sup> Am Beginn der Erzählung berichtet Chatwin von seinem unermesslichen Verlangen, in den Besitz eines kleinen Stückchens vertrockneter Haut in einer Vitrine im Hause seiner Grossmutter zu gelangen. Obwohl es dem Jungen nicht möglich ist, die Schrift auf dem beigelegten Zettel zu entziffern und damit das Objekt zu identifizieren, übt das lederne und eigenartig behaarte Stück Haut eine rätselhafte Faszination auf ihn aus.

"In my grandmother's dining room there was a glass-fronted cabinet and in the cabinet a piece of skin. [...] Never in my life have I wanted anything as I wanted that piece of skin."<sup>604</sup>

Auch als der Autor später in Erfahrung bringt, dass der von ihm so begehrte Gegenstand von einem geheimnisvollen Urtier aus Patagonien stammt, hält seine Sehnsucht an. Er begibt sich schliesslich auf die Reise durch die Weiten dieses Landes um nach den Ursprüngen dieses kleinen Hautfetzens zu forschen. In Chatwins Reisebericht drückt sich die Anziehungskraft aus, die ein geheimnisvoller Gegenstand, sei er auch noch so unscheinbar, auf einen Menschen ausüben kann. Den Ausgangspunkt der Suche bildete ein kleines Kabinett mit Glastüren im Hause der Grossmutter. Solche Schaukästen, in denen unterschiedlichste Objekte, wertvolle und weniger wertvolle, als eine Art Stilleben ausgestellt sind, finden sich in zahllosen privaten Heimen. Sie appellieren in erster Linie an das Gefühl der Nostalgie, da die meisten Gegenstände mit bestimmten Erinnerungen behaftet sind. Susan Stewart beschreibt in ihrem Buch *On Longing* ebenfalls die Besonderheit der Gegenstände, die in solchen Kästen zu finden sind.<sup>605</sup> Es könne sich dabei um besonders wertvolle, besonders schöne, aber auch auf den ersten Blick unauffällige, unscheinbare oder unter Umständen hässliche oder groteske Gegenstände handeln. Gemeinsam sei ihnen die hintergründige Bedeutung, die sie für den Betrachter, den Sammler oder Urheber des Schaukastens hätten. Hinter dem Aspekten der Zeit fungierten sie als Erinnerungsstücke an vergangene Jahre, besondere Momente in einem Leben oder verstorbene Personen. Auf der räumlichen Achse hingegen liessen sich beispielsweise durch "exotische Souvenirs" ferne Welten wachrufen und in ästhetischer Hinsicht könnten so ungewöhnliche oder gar monströse Objekte gerade aufgrund ihres abschreckenden Äusseren spannend erscheinen und eine dramatische Schönheit entwickeln.<sup>606</sup>

Die Gegenstände der Erinnerungen und Sehnsüchte werden von den Sammlern dann jeweils innerhalb eines vorgegebenen Rahmens, den Wänden des Kastens oder dem äusseren Rand eines Gemäldes, auf kleinem Raum zusammengefasst. Eine besondere Begeisterung gelte Dingen in Miniaturformat, denn in der

---

<sup>603</sup> Chatwin, Bruce. *In Patagonia*. (1977). London: Vintage, 1998.

<sup>604</sup> Chatwin, 1998. 1/2.

<sup>605</sup> Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, London: Duke University Press, 1993.

<sup>606</sup> Ebd.

Verkleinerung wird nicht nur die Anordnung "pittoresk", sondern auch der Gegenstand greifbarer.<sup>607</sup> Die für den Sammler in Wirklichkeit meist unerreichbaren Objekte werden in der gemalten (Stilleben) oder nachgebildeten Miniaturausgabe erreichbar.<sup>608</sup> Die verkleinerte Form biete eine räumlich und zeitlich klar begrenzte Welt, in der sich ein Universum an Erinnerungen und Träumen zusammendrängen und zugleich entfalten lasse.

In den Schaukästen der Museen, die im Zusammenhang mit Hiroshi Sugimoto bereits angesprochen wurden, werden dagegen Objekte im Namen der Wissenschaftlichkeit aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst und in einen veränderten Zusammenhang gebracht, welcher der Konservierung des jeweiligen Gegenstandes und der visuellen Erfassung und Erforschung dient. Die Systematisierung und Katalogisierung des Objektes verleiht ihm zudem als Materie wissenschaftlicher Erkenntnis eine gewisse Wertsteigerung, die an Neugier und Interesse rührt und der damit verbundene ästhetische Reiz vermag in verschiedener Hinsicht die künstlerische Aufmerksamkeit zu wecken: Etwa die einer Reihe zeitgenössischer Fotokünstler, die sich speziell mit historischen Sammel- oder Museumsobjekten und deren visueller Inszenierung auseinandersetzen. Die fotografische Technik ermöglicht, vergleichbar einem Mikroskop, die Erkundung verborgener Details: Je komplizierter ein Objekt aufgebaut ist, desto mehr lässt sich an ihm entdecken und erforschen, desto überraschender erscheinen die für das Auge sichtbar gemachten Feinheiten. Die Fotografie erlaubt schliesslich ungeahnte Eingriffe in der Visualisierung und Fixierung hinsichtlich Vergrößerung, Verkleinerung oder Verzerrung der Objekte.

### Joan Fontcuberta und Rosamond Purcell – Die Faszination des Grotesken

Wie dieses Kapitel verdeutlicht, interessieren im Zusammenhang mit der Fragestellung vorliegender Untersuchung vor allem Künstler, die nicht nur den Wirkungsebenen historischer Repräsentation des Schönen, sondern auch des Ungewöhnlichen und Anormalen nachspüren. 1989 griff eine Ausstellung des *Rijksmuseum van Geologie en Mineralogie & Natuurlijke Historie* in Leiden den

---

<sup>607</sup> Stewart. 1993. 37 ff.

<sup>608</sup> Ein eindrückliches Beispiel solcher illusionärer Nachbildungen stellen die in den holländischen Prunkstilleben angehäuften Luxusobjekte dar. Der Bedeutungsträger in Form des Gemäldes blieb für den Betrachter erschwinglich, das Bezeichnete, die realen Gegenstände hingegen kaum. Sie waren als reiner "Augenschmaus" gedacht. Dies war einer der Gründe für die hohe Nachfrage nach Stilleben im Holland des 17. Jahrhunderts. Unerreichbare Objekte liessen sich in Form der Gemälde in den eigenen Besitz bringen. Die hohe Popularität von Stilleben im Norden Europas zeugt vom Enthusiasmus für die gezeigten Objekte, entgegen der verbreiteten kritischen Meinung damaliger Kunsttheoretiker. Ihnen galt bereits im 17. Jahrhundert das Stilleben als mindere Kunstkategorie. Dennoch beeindruckte die künstlerische Fertigkeit einiger Maler, die Natur so täuschend zu kopieren, dass die Illusion der verkleinerten Wirklichkeit perfekt wurde. Vgl. John Lougham. "The Market for Netherlandish Still Lifes", 1600–1720. In: Chong, Alan; Kloek, Wouter, Hrsg. *Stillife Paintings from the Netherlands 1550–1720*. (Kat.). Rijksmuseum, Amsterdam; The Cleveland Museum of Art. Zwolle: Waanders Publishers, 1999. 87-102.



Begriff des Grotesken im Kontext der Museumssammlung auf.<sup>609</sup> Bei der Umsetzung konzentrierten sich die Kuratoren ausschliesslich auf fotografische Werke und der Katalog bietet daher eine hilfreiche Ausgangsbasis, um die im Folgenden aufgeführten Künstler als beispielhaft auszuwählen.

Zu den Künstlern, die sich für die Verbindung von musealer Wissenschaft und Kunst interessieren, gehört der Spanier Joan Fontcuberta. Er machte es sich zur Aufgabe, ein groteskes fotografisches Bestiarium und Herbarium aus Tierskeletten, ausgestopften Echten und Pflanzen zu erstellen. Besonders bezauberten ihn pflanzliche und tierische Mischformen und Anomalien.<sup>610</sup> Das Fiktive ist dabei Teil der Konzeption. Beispielsweise verfolgte er in der Serie *Fauna Secreta* von 1988 die angebliche "Entdeckung" verschiedener hybrider tierischer Spezies eines fiktiven Wissenschaftlers.<sup>611</sup> Dieser trägt den Namen "Dr. Ameisenhaufen" und wird als leidenschaftlicher Sammler und Hüter eines Archivs rekonstruierter Tiere dargestellt.<sup>612</sup> Die Aufnahmen zeigen frei erfundene, genetische Missbildungen, abstruse Kreationen des menschlichen Vorstellungsvermögens. Fontcuberta hinterfragt in dieser Vermischung aus Ästhetik, Fiktion und Täuschung nicht nur den Wahrheitsanspruch der Wissenschaftlichkeit, sondern auch denjenigen der Kunst.

Abb. 84

Mit der Bezeichnung seiner fotografierten Objekte als *Animal trouvé* weist Fontcuberta überdies auf den surrealistischen Aspekt seiner hybriden Organismen hin.<sup>613</sup> Die Pflanzenbilder der *Herbarium*-Serie sind in der Regel ähnlich bizarre Schwarzweissaufnahmen vertrockneter Blütengebilde, wie sie auch Araki schuf. Arakis Nähe zu den Fotografien Karl Blossfeldts wurde bereits angesprochen. Auch Fontcuberta imitiert unverkennbar dessen Werke und zitiert mit dieser Anlehnung an Blossfeldt die Fotografiengeschichte. Wie Blossfeldt fotografierte Fontcuberta die Pflanzen vor einem grauen oder schwarzen Hintergrund und imitiert die traditionelle Darstellungsform in Pflanzenbüchern des 18. Jahrhunderts. Der neutrale Hintergrund unterstreicht die strenge Wissenschaftlichkeit; das Herauslösen aus der natürlichen Umgebung erleichterte das Erkennen von Details. In der Präsentation der Objekte bezog sich Fontcuberta auf die Systematisierung Linnés, eines Wissenschaftlers, der die Pflanzen aufgrund äusserer Kriterien klassifizierte. Blossfeldt publizierte seine Aufnahmen 1928 unter dem Titel *Urformen der Kunst* und spürte einem Vergleich zwischen Formen des Klassizismus, der *Art Nouveau* und der Natur nach. Im Unterschied dazu stellen Fontcubertas pflanzliche Gebilde aber allesamt Konstrukte aus eigener Hand dar, die Fotografien lassen also künstliche Artefakte als natürliche Objekte erscheinen.

---

<sup>609</sup> Schouten, Frans et al. *Grotesque. Natural Historical & Formaldehyde Photography*. (Kat.). Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

<sup>610</sup> Vgl. Fontcuberta, Joan. *Herbarium*. Göttingen: European Photography, 1985.

<sup>611</sup> Vgl. Schouten et al., 1989. 6.

<sup>612</sup> Vgl. Fontcuberta, Joan. *Fauna*. Göttingen: European Photography, 1985.

<sup>613</sup> Vgl. ebd. 5-7.

Abb. 85

Seit 1977 ist Fontcuberta Professor für Fotografie an der technischen Fakultät in Barcelona. Er publizierte zahlreiche Bücher, darunter *Ciencia y Fricción*, in dem er sich mit dem Monströsen, Natur und Kultur, Simulakrum, Erscheinung, Paradoxem und *Trompe-l'œil* auseinandersetzt.<sup>614</sup> Er beschäftigt sich also intensiv mit den Bedingungen des Fotografischen und der sichtbaren Wirklichkeit als Grundlage seiner künstlerischen Erkundungen:

"Le fantastique n'est pas nécessairement dans le fantastique seulement: il est dans le vrai mystère du monde et le vrai mystère du monde n'est pas dans l'invisible, il est dans le visible selon le mot célèbre d' Oscar Wilde."<sup>615</sup>

Kunst und Wissenschaft bergen für den Künstler ihre je mysteriöse Seite, die mit Wissen, Erinnerung, Wahrheit, Zweideutigkeit und Täuschung zu tun hat. Insofern erinnern die Werke Fontcubertas an die Fotografien Olivia Parkers. Fontcuberta selbst spricht in diesem Zusammenhang das *Simulakrum*, im Sinne eines Ersatzes für das verlorene Objekt, an.<sup>616</sup> Seine Neugier werde hauptsächlich durch die Mittel, mit denen die Wissenschaft die Wirklichkeit dupliziere und damit die Ersatzobjekte schaffe, geweckt.<sup>617</sup> Dazu gehören auch die Dioramen, Schaukästen oder virtuellen Repräsentationen der Natur in Museen.<sup>618</sup> Einen ästhetischen Reiz sieht Fontcuberta vor allem in der Konfrontation des Natürlichen mit dem Artifizialen, was zu absurden Konstellationen führt, wenn beispielsweise ausgestopfte Tiere in einer nachgebildeten Umgebung etwas über ihre Art und ihren Lebensraum vermitteln sollen. Der Künstler legt es auch wie die Museen darauf an, ästhetische Wirkung gezielt zu didaktischen Zwecken einzusetzen; die künstliche, gefällige Inszenierung soll den vermeintlich wissenschaftlichen Informationsgehalt für den Betrachter leichter zugänglich machen. Auf diese Weise agieren Kunst und Wissenschaft wiederum auf gleicher Ebene.

Auch die in Cambridge/New England aufgewachsene Künstlerin Rosamond Purcell beschäftigt sich in ihren Fotografien mit dem Zusammenspiel von Wissenschaft und Kunst. Sie löst die unterschiedlichen Objekte ebenfalls aus ihrem natürlichen und musealen Kontext, ordnet sie neu zu Stilleben und nähert sich durch die Betonung der Oberfläche, die erhöhte Brillanz des Fotopapiers oder die Hervorhebung des Licht- und Schattengefüges zerknitterter Gegenstände der

---

<sup>614</sup> Fontcuberta, Joan. *Sciencia y Fricción. Fotografía, Naturaleza, Artificio*. Mit Texten von Vilém Flusser, Jean-François Chevrier, Joachim Schmid, Cuauhtémoc Medina, Joris-Karl Huysmans, Agnes Clerc, Derek Bennett, Jorge Ribalta, Glòria Picazo, Harriet Ritvo, Pere Alberch, Midas Dekkers, Herbert G. Wells, Juan Perocho, Hiroshi Aramata, Pere Formiguera, Herman Melville y Fernando Castro Flórez. Murcia: Mestizo, 1998.

<sup>615</sup> Joan Fontcuberta zitiert nach *Photo-Directory.net* (*l'annuaire de la Photographie*): [http://plante.paul.free.fr/photogr\\_etr/photogr\\_etr\\_f/fontcu.htm](http://plante.paul.free.fr/photogr_etr/photogr_etr_f/fontcu.htm). 12.2.2002.

<sup>616</sup> Vgl. Schouten et al., 1989. 7.

<sup>617</sup> Vgl. ebd.

<sup>618</sup> Vgl. ebd.

Ästhetik barocker Kunst an. Purcell hat eine Vorliebe für bizarre, ungewöhnliche Gebilde der Natur, die aufgrund ihres eigentümlichen Äusseren einstmals Eingang in Museumssammlungen gefunden haben. In atmosphärisches Licht getaucht und so zum Leuchten gebracht entwickeln beispielsweise in Formaldehyd fixierte Objekte, Knochen und andere konservierte Formen irdischen Lebens eine besondere Energie und eine eigene Schönheit. Diese möchte Purcell mit den Möglichkeiten fotografischer Detailaufnahmen ergründen. Bilder, die etwa konservierte Teile eines menschlichen Fötus oder das Skelett eines Babys mit weit geöffneter Schädeldecke zeigen, benutzen allerdings äusserst beklemmende Motive.<sup>619</sup>

Abb. 86

"When given the choice between six straight objects and a crooked one, or between six complete ones and one that's missing something, I will definitely want the one that's not quite right."<sup>620</sup>

Purcells Neigung zum Musealen nahm bereits in der Kindheit ihren Anfang: sie war von ihren Eltern regelmässig in das *Museum of Comparative Zoology* in Cambridge mitgenommen worden, dessen Sammlung die Künstlerin in den frühen 1980er Jahren zu fotografieren begann. Purcells Hauptinteresse gilt aber den verborgenen Kammern der Museen, den verschlossenen Kellergewölben, in denen die Kuriositäten historischer Sammlungen aufbewahrt werden, die dem heutigen Anspruch an Wissenschaftlichkeit nicht mehr genügen. Sie stammen aus einer Zeit, in der besonders das Anormale, Monströse und Andersartige die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich zog. Purcell versucht ihre eigene Fotografie in die Nachfolge der historischen Methodik zu stellen, indem sie die gefundenen Objekte in einer aus heutiger Sicht ebenso "unwissenschaftlichen" und eben ästhetisierenden Weise fotografiert.

### Exkurs: Die Wunderkammer Peters des Grossen

Purcell publizierte ihre Fotografien Anfang der 90er Jahre gemeinsam mit dem Harvard-Professor und Paläontologen Stephen Jay Gould in Buchform. Beide teilen eine Leidenschaft für Sammlungen und Sammler aller Art. Daraus entstand der Band *Finders, Keepers*.<sup>621</sup> Darin führt Gould in die Besonderheit der barocken Wunder- oder Kunstkammer ein und Purcell fotografierte die Gegenstände der einzelnen Sammlungen. Ein besonderes Augenmerk richteten Gould und Purcell auf die in Holland und Russland lagernden Objekte der einst exorbitanten Sammlung des Zaren Peter des Grossen und des holländischen Anatomen Frederick Ruysch. Peter der Grosse war im Begriff, eine der ausgesuchtesten Sammlungen seines

---

<sup>619</sup> Purcell, Rosamond. "Hydrocephalic Child whose Skull has opened like a Flower." In: *Special Cases: Natural Anomalies and Historical Monsters*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.

<sup>620</sup> Fisher, Jon Marshall. "An Eye for Anomaly". 37. *The Atlantic Monthly*. Vol. 281, No. 4 (1998): 37-40.

<sup>621</sup> Wolff Purcell, Rosamond; Gould, Stephen Jay, Hrsg. *Finders and Keepers. Eight Collectors*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1992.

Jahrhunderts zur Naturgeschichte anzulegen,<sup>622</sup> als ihn sein Interesse für die Errungenschaften der Wissenschaft auf dem Gebiet der Optik und Anatomie 1697 und 1717 in die Niederlanden führten, wo er jeweils mit Ruysch zusammentraf. Dessen Hauptinteresse galt vor allem der Konservierung und Einbalsamierung von Leichen.<sup>623</sup> Während diesen Begegnungen erwarb Peter der Grosse Ruyschs komplette Sammlung konservierter Tierkadaver, menschlicher Gliedmassen und Organe toter Babys oder hingerichteter Krimineller, um sie seiner eigenen Sammlung einzuverleiben.

"He [Ruysch] augmented this central focus upon anatomical preparation and embalming with the accoutrements of any good *Wunderkammer* – dried or stuffed fishes, plants, birds, and butterflies, the more exotic the better; ethnographic curios; and medical peculiarities of all kinds, from siamese twins to skeletal deformities."<sup>624</sup>

Der Anatom Frederik Ruysch war ein Pionier der Technik der Einbalsamierung und Konservierung von Organismen betraf. Neben seinen wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigte er sich mit der künstlerischen Inszenierung seines Materials.<sup>625</sup> Er nannte ein ganzes Museum an Kuriositäten sein Eigen, unter denen sich einige Dioramen befanden, die er aus Körperteilen und melodramatisch arrangierten Skeletten zusammengesetzt hatte. Überdies hatte er die reichlich grotesken Kreationen mit allerlei allegorisch-moralischen Beigaben zum Thema Tod und Vergänglichkeit angereichert. So weinten etwa die Skelette in Handtücher oder hielten Fliegen, Würmer, Violinen oder Perlenketten als Symbole irdischer Eitelkeiten in Händen. Um sie herum hatte Ruysch Landschaften aus getrockneten Arterien, Gallensteinen, Lungenflügeln und anderen Innereien angeordnet. Zu diesen "Dioramen" existieren noch einige von Cornelius Huyberts sorgsam angefertigte, detaillierte Stiche, die dem heutigen Betrachter ein eindrückliches Beispiel einer visuellen Umsetzung der nunmehr zerstörten "wissenschaftlichen" Seltsamkeiten vermitteln.<sup>626</sup>

**Abb. 87**

Die gleichgesinnten Interessen beider Charaktere, Ruyschs und Peter des Grossen, lagen nach Gould in der Begeisterung für das Extreme bezüglich der menschlichen Gestalt, was von den meisten Menschen als makaber oder grausam empfunden, und daher gemieden wird. Gould spricht in seinen Erläuterungen den Unterschied zwischen dem heutigen Verständnis von Wissenschaft und dem im Zeitalter des

---

<sup>622</sup> Vgl. ebd. 17.

<sup>623</sup> Vgl. ebd. 19 ff.

<sup>624</sup> ebd. 21.

<sup>625</sup> Vgl. Lunsingh Scheurleer. *Early Dutch Cabinets of Curiosities*. 119. In: Impey, Oliver; McGregor, Arthur, 1985. 115-127.

<sup>626</sup> Vgl. hierzu: Jacquot, Aline. *The Waking Dream: Fantasy and the Surreal in Graphic Art 1450-1900*. New York: Alfred A. Knopf, 1975. Ruysch, Frederik. *Thesaurus Animalium*. Amsterdam, 1710. In ähnlicher Weise dekorierte Ruysch die Deckel der Gläser, in denen Tierkadaver oder die Körper Neugeborener konserviert wurden.

Barock an.<sup>627</sup> Seiner Ansicht nach war der Tod ein alltägliches und in allen Alters- und Gesellschaftsschichten gegenwärtiges Phänomen, das die wissenschaftliche Neugier weckte und folgerichtig auch in der Kunst wiedergegeben wurde. Mit der Aufklärung verlor sich der barocke Stil der wahllos zusammengetragenen Kuriositäten-Sammlung und das Zeitalter der Enzyklopädien und der Systematisierung brach an.<sup>628</sup> Heute wirken die barocken Sammelsysteme, denen Peter der Grosse und Ruysch ganz in der Tradition ihrer Zeit folgten, befremdlich, insbesondere weil das zunächst der äusseren Erscheinung geltende wissenschaftliche Interesse sich auf das Aussergewöhnliche, Wundersame richtete:

"Collectors vied for the biggest, the most beautiful, the weirdest, and the most unusual. To stun, more than to order or to systematize, became the watchword of enterprise."<sup>629</sup>

Dieser Umstand beruht darauf, dass der damalige Anspruch wissenschaftlichen wie ästhetischen Vorgaben gleichermassen genügen musste. Peter der Grosse soll die didaktische Funktion seines Museums mit der Aussage, dass er die Menschen zum "Schauen und zum Lernen" bringen wolle, beschrieben haben.<sup>630</sup> Eine Künstlerin, Mary Gsell, war verantwortlich für die Inszenierung der Ausstellungen.<sup>631</sup> Des Zaren Sammelprojekt erregte auch die Aufmerksamkeit des Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz, der 1708 ein Memorandum für den Zaren verfasste und darin die sowohl wissenschaftlichen als auch ästhetischen Ansprüche bezüglich der Auswahl der Sammelobjekte anschaulich illustrierte:

"Concerning the Museum and the cabinets and *Kunstkammern* pertaining to it, it is absolutely essential that they should be such as to serve not only as objects of general curiosity, but also as a means to the perfection of the arts and sciences."<sup>632</sup>

Leibniz' Worte bekräftigen, dass wissenschaftliche Sammlungen zugleich als Kunstsammlungen galten. So war es möglich, dass in einer Sammlung neben naturhistorischen Phänomenen auch Kunstobjekte existierten. Leibniz fasst diesen Umstand so zusammen: "In short, all that could enlighten and please the eye."<sup>633</sup>

---

<sup>627</sup> Vgl. Wolff Purcell, Gould, 1992. 17.

<sup>628</sup> Vgl. ebd. 31. Minges, Klaus. *Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*. Münster: LIT, 1998. 99 ff.

<sup>629</sup> Ebd. 17.

<sup>630</sup> Vgl. Neverow, Oleg. *His Majesty's Cabinet and Peter I.'s Kunstammer*. 55. In: Impey, Oliver; McGregor, Arthur, 1985. 54-61.

<sup>631</sup> Vgl. Ebd. 59.

<sup>632</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz 1708 zitiert nach: Neverow, Oleg. *His Majesty's Cabinet and Peter I.'s Kunstammer*. 55-56. In: Impey, Oliver; McGregor, Arthur, 1985. 54-61.

<sup>633</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz 1708 zitiert nach: Wolff Purcell, Gould, 1992. 17.

Francis Bacon beschrieb 1594 eine Kunstkammer, die das Museum als Lernstätte im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert anschaulich charakterisiert:

"First, the collecting of a most perfect and general library [...] may be made contributory to your wisdom. Next, a spacious, wonderful garden, wherein whatsoever plant the sun of divers climate, or the earth out of divers moulds, either wild or by the culture of man brought forth, may be [...] set and cherished [...]. The third a goodly, huge cabinet, wherein whatsoever the hand of man by exquisite art or engine has made rare in stuff, form or motion; [...] whatsoever Nature has wrought in things that want life and may be kept; shall be sorted and included."<sup>634</sup>

### Bizarre Oberflächen

Purcell nutzt, um die merkwürdigen Sammelobjekte im Bild festzuhalten, wieder beide Prinzipien, die dokumentarische Fotografie und die betont künstlerische Umsetzung, welche die eigentümliche Ästhetik der damaligen "wissenschaftlichen" Repräsentationen aufgreift. Im Unterschied zu Fontcuberta imitiert sie die Objekte aber nicht, indem sie sie selbst zusammenfügt, sondern fotografiert vielmehr das Original. Ihr Fokus liegt weniger auf der Nachahmung der Gegenstände als auf der Imitation und Ergründung einer bestimmten Ästhetik. Anhand ihrer Nachforschungen im realen Umfeld der historischen Sammlungen betont sie die wissenschaftliche Seite ihrer Vorbilder. Purcells Fotografien gehören zweifelsfrei in den Kontext vorliegender Untersuchung. Sie knüpfen überdies an die Illustrationen aus den im 17. Jahrhundert publizierten Katalogen der Raritätensammlungen an. Zu diesen gehört beispielsweise der 1681 für die Sammlung der Royal Society in London veröffentlichte Katalog des Botanikers Nehemiah Grew.<sup>635</sup> Neben exotischen Spezies dominieren anatomische "Irrungen" der Natur die Illustrationen des Kataloges.<sup>636</sup>

Purcell reflektiert in ihrer fotografischen Katalogisierung also barocke Sammlungsverzeichnisse. In der visuellen Umsetzung wird die unermessliche Grösse solcher Sammlungen strukturell fassbar. Aus ästhetischer Sicht belegen Purcells Aufnahmen überdies die künstlerische Ambition, bizarre Oberflächen zu analysieren. Purcell ist sich bewusst, dass die Fotografie die Objekte um ein Vielfaches mehr an sinnlicher Erfahrbarkeit beraubt, als es die wissenschaftliche Konservierung getan hatte.<sup>637</sup> Dagegen ermöglicht es die Fotografie, Objektdetails

---

<sup>634</sup> Bacon, Francis, *Gesta Grayorum* (1594) zitiert nach: Impey, Oliver; McGregor, Arthur. *Introduction*. 1. In: Dies., 1985. 1-4. Vgl. auch Bacon, Francis. "Gesta Grayorum". In: *Collected Works*. Ed. Spedding et al. London, 1862. 332-342.

<sup>635</sup> Grew, Nehemiah. *Musæum Regalis Societatis, or a Catalogue & Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society And preserved at Gresham Colledge*. London, 1681. Vgl. auch: Hunter, Michael. *The Cabinet institutionalized: The Royal Society's "Repository" and its Background*. 164 ff. In: Impey, Oliver; McGregor, Arthur, 1985. 159-168.

<sup>636</sup> Ebd. 165.

<sup>637</sup> Vgl. Purcell, Rosamond. "The Flatland of Photography". *Harvard Magazine*. Vol. 103. Nr. 5 (Mai/Juni 2001).

zu fokussieren und damit für das heutige Auge neue Formen und Zeichen zu schaffen:

"The flatland of photography guaranties that the skull – a dozen buffalo skulls from the flatlands of western America and a long-horned bull from Transylvania – will be translated out of their natural state, yet I know that details in the skulls may emerge on film as landscapes."<sup>638</sup>

In diesem Zitat beschreibt Purcell, wie ein Tierschädel anhand der fotografischen Aufnahme in eine Landschaft verwandelt wird. Purcell verändert somit den Bedeutungsrahmen der Verfallsästhetik eines Schädels und setzt auf die Wirkung der komplexen Oberflächenstruktur.

"I had an aversion to the things in those collections – I still do. But when I actually looked at the animals in the museum, they had qualities I didn't expect to find, abstract and aesthetic qualities that had nothing to do with my apprehension. And my instincts about what to photograph were all that mattered; it didn't matter whether I liked what I photographed."<sup>639</sup>

Abb. 88

Zu Beginn von Abschnitt 5. c) wurde darauf hingewiesen, welche grosse Faszination insbesondere komplexe Oberflächen und Objekte auf das Auge ausüben. Oberflächen im Stadium des Verfalls bieten einen visuellen Reichtum. Details wie dunkle Vertiefungen, Furchen und Risse lassen eine eigene Welt unerwarteter Formen und Konturen entstehen, die ausserhalb der Symbolik von Vergänglichkeit und Hinfälligkeit ein rein formales Mittel darstellen, das Auge des Betrachters zu reizen und den Blick auf das Objekt zu lenken. Schon der barocke Realismus hatte durch die Wiedergabe unregelmässiger und zerfurchter Oberflächen das ästhetische Verständnis gegenüber der geschlossenen und gleichmässigen Oberfläche der klassischen Malerei erweitert. Kriterien wie Formenreichtum, unregelmässige Beleuchtung, kuriose Objekte bildeten dabei einen Gegensatz zu den bis dahin vorherrschenden glänzenden, edlen Materialien.<sup>640</sup>

In ähnlicher Weise entwickelte sich die bisweilen eher melancholisch und morbide anmutende Verfallsästhetik innerhalb piktorialer Fotografie zu einem eigenen Bildprinzip. Wolfgang Kemp erläuterte 1978 diesen Aspekt in einem Essay zur Tradition des Pittoresken.<sup>641</sup> Die unregelmässige, schadhafte Oberfläche etablierte sich im 18. und 19. Jahrhundert als Kategorie des Malerischen bzw. Pittoresken gegenüber dem Schönen und Erhabenen zu einem eigenständigen ästhetischen

---

<sup>638</sup> Ebd.

<sup>639</sup> Rosamond Purcell zitiert nach: Fisher, Jon Marshall. "An Eye for Anomaly". 39. *The Atlantic Monthly*. Vol. 281, No. 4 (1998): 37-40.

<sup>640</sup> Vgl. Kemp, Wolfgang. "Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken". 103. In: Ders. *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München: Schirmer-Mosel, 1978. 102-143.

<sup>641</sup> Vgl. Anm. 37.

Bildtypus mit allerdings eher formelhaftem Charakter.<sup>642</sup> Darin manifestiert sich einerseits die charakteristische, oberflächliche Wahrnehmung des Fotografischen. Kemp beschreibt aber weiter, wie das aus dem Realismus entstandene Interesse für einfache, niedere Motive andererseits die Wahrnehmung hintergründiger, struktureller Bedeutungsebenen stärker herausbilden konnte.<sup>643</sup>

Wie bereits im ersten Teil der Arbeit angesprochen wurde, verweist Kemp darauf, wie die ästhetische – bewusst eingesetzte – Struktur die Wahrnehmung unterstützen und verschärfen kann.<sup>644</sup> Sie kann durch die Intensivierung der Augenreizung bewirken, dass sublime Bedeutungen aufgenommen, bzw. die sichtbare Oberflächenästhetik hinterfragt wird. Purcell beschreibt, wie sich die Oberfläche einer Fotografie verändern und zu einer "Landschaft" werden kann.<sup>645</sup> Dabei löst sich die ursprüngliche Form auf und erhält eine neue Bedeutung. Die Hervorhebung von Furchen und Linien anhand ästhetischer Mittel kann Objekte eine vollkommen neue Qualität verleihen. Zuvor Harmonisches kann plötzlich disharmonisch oder grotesk erscheinen. Oder das Groteske wird anhand der fotografischen Ästhetik noch verstärkt. Wie Witkin übernehmen Purcell und Fontcuberta daher ästhetische Strategien, die weniger auf die rein piktoriale, als auf die surrealistische Kunstfotografie zurückgehen. Zugleich erwecken sie zusammen mit anderen Künstlern eine seltsam manieristische Bilderwelt der Kontraste und Grotesken zu neuem Leben und dringen damit in weitere "Grenzzonen" der Kunstgeschichte vor, wie nachfolgende Exkurse beleuchten.

### Exkurs: Verzerrung und Zerstörung der Form

Der Surrealismus bediente sich dieser Vorgehensweise, der Inszenierung von ungewöhnlichen Oberflächen und Formgefügen, um bewusst etablierte Formkategorien zu durchbrechen. Die Art und Weise mit der Purcell oder Fontcuberta ihre Objekte isolieren und aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslösen, greift ebenfalls auf die Methode der Surrealisten zurück, indem das Objekt bewusst in einen Zeichenstatus gehoben wird. Beide Künstler imitieren

---

<sup>642</sup> Vor allem innerhalb der Bewegung des Piktoralismus, der die Publikation umfangreicher Ratgeber und Theoriebücher zur gekonnten Erstellung "pittoresker Aufnahmen" nach sich zog. Vgl. Kemp, 1978. 110. Krauss, Rosalind. *Die Originalität der Avantgarde*. 212-215. In: Dies., 2000. 197-217. Vgl. auch Kapitel 1 a) vorliegender Arbeit.

<sup>643</sup> Kemp weist darauf hin, dass diese "ästhetische Wertschätzung des Trivialen, Abständigen und Unberührten" auch die bestehende starre Hierarchie der Sujets unterlief. Die Konzentration auf Oberflächen hob üblicherweise kaum wahrgenommene Dinge und Phänomene hervor. Hinsichtlich der fotografischen Technik konnte sich im Rahmen dieser Bestrebungen um ästhetische Wahrnehmung auch eine Fotografie entwickeln, "die weniger an den Reizen, als an den Ursachen einer malerischen Erscheinung interessiert war". Durch die Verbindung mit dem Fotografischen erhielt das Prinzip des Pittoresken also eine neue Bedeutung: Der Verfallsprozess der Oberfläche zog es nach sich, dass nun das Objekt die Bildstruktur bildete. Damit vollzog sich ein Schritt und damit einen Schritt in Richtung Subjektivierung des Objektes. Ebd. 111 u. 112.

<sup>644</sup> Vgl. Kapitel 1. b) vorliegender Arbeit. Vgl. Kemp, 1978. 132 ff.

<sup>645</sup> Vgl. Zitat auf Seite 187.



damit ästhetische Strategien des Surrealismus und verbinden sie mit einer Auswahl grotesker Sammlungs- und Museumsobjekte. Die Motivation liegt ebenfalls darin, den Gegenstand in einen veränderten Bedeutungszusammenhang zu bringen, um überkommene ästhetische Wahrnehmungen zu durchbrechen bzw. die Sinne für sublimale Bedeutungsebenen und Realitäten zu öffnen.

Während es Breton im Zusammenhang mit ungewöhnlichen Formkonstellationen eher um die *Verschmelzung* beider Ebenen, des Sichtbaren und des Verborgenen, ging,<sup>646</sup> führte Georges Batailles Gedankenwelt zu einer *Trennung*, im Sinne der von ihm geprägten Begriffe "Heterogenität" und "Auflösung" der Form.<sup>647</sup> In diesem Kontext entspricht die verborgene Wirklichkeit dem Disharmonischen, Formlosen und Unfassbaren.<sup>648</sup> Bataille gebrauchte dafür den Ausdruck *Informe* und bildete eine Kategorie, deren eigentlicher Gehalt darin lag, die Prinzipien der Systematisierung und Klassifizierung auszulöschen. Diese "Kategorie" lief also dem Denken in Kategorien entgegen.<sup>649</sup> Das *Informe* richtete sich prinzipiell gegen Definitionen und formale Vorgaben, welche bis zum damaligen Zeitpunkt die Avantgarde-Kunst dominierten. Wie in Abschnitt 5. b) angesprochen, galt Batailles Bestreben der Überschreitung von Grenzen.<sup>650</sup> Diese spiegeln sich in der Auflösung der Form als Prozess des Zerfließens, Verfaulens und Verblühens wider.<sup>651</sup>

Rosalind Krauss beschreibt, wie Formlosigkeit von den Surrealisten durch mechanische, fotografische Mittel hervorgebracht wurde:<sup>652</sup> Einerseits durch die Drehung des Motivs um seine eigenen Achse oder andererseits durch chemische und optische Prozesse mit dem Ziel der "Schaffung einer suggestiven Bilderwelt durch Zufallsoperationen."<sup>653</sup> Die erkennbare äussere Form attackierte die surrealistische Fotografie erstmals durch Betonung und Übertreibung der Licht- und Schattenbeziehungen anhand des Solarisationsverfahrens oder mit Unschärfen, Überschneidungen und Doppelbelichtungen. Durch die Auflösung und Verzerrungen wird die geschlossene Form ihrer Eindeutigkeit beraubt und damit auch die

---

<sup>646</sup> In nachfolgendem Zitat wird deutlich, dass für Breton das Surreale eine Form der Harmonie aus der Vereinigung des Gegensätzlichen darstellt: "I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak". Aus: Breton, André, *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969. 14.

<sup>647</sup> Vgl. Kap. 5. b) vorliegender Arbeit. Anm. 591.

<sup>648</sup> "Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat." Bataille, Georges. "Informe." *Documents*, Nr. 7 (Dez. 1929): 382. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1991.

<sup>649</sup> Vgl. Bataille, Georges. "Informe", in *Documents* 1 No. 7 1929 p. 382. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1991.

<sup>650</sup> Vgl. Anm. 591 vorliegender Arbeit.

<sup>651</sup> Vgl. auch Krauss. *Corpus Delicti*. 172. In: Dies., 1998. 165-198.

<sup>652</sup> Ebd. 173 ff.

<sup>653</sup> Ebd. 175.

Seherfahrung des Betrachters verschoben.<sup>654</sup> Die verzerrten Konturen lösen Augentäuschungen aus, die sich in groteske Zwischengestalten verwandeln und an die anamorphen Formen manieristischer Gemälde erinnern, da der abgebildete Gegenstand für den Betrachter erst durch erneutes Drehen der Fotografie wieder identifizierbar wird.

Als Lacan in den sechziger Jahren den Zusammenhang zwischen Sehen und Bild untersuchte (vgl. Kap. 4), diskutierte er dabei auch das Beispiel der Anamorphose in Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten*.<sup>655</sup> Holbeins komplexes Doppelporträt zweier französischer Gesandten thematisiert gleichzeitig die Welt als Spiegelung und Illusion im Kontext der *Vanitas*-Philosophie.<sup>656</sup> Die beiden Botschafter Jean de Dinteville und Georges de Selve stützen jeweils einen ihrer Arme auf das äusserst reich mit Musikinstrumenten, diversen wissenschaftlichen Geräten und Büchern gefüllte Regal. Die Gegenstände ergeben ein kompaktes *Vanitas*-Stillleben, wie es traditionell in Form des Nischenstilllebens auf der Rückseite damaliger Porträts erschien.<sup>657</sup>

Abb. 89

In vorliegendem Zusammenhang interessiert nun aber die Erscheinung des über dem marmornen Mosaikfussboden schwebenden Vexierbildes. Von vorn betrachtet weist das Gemälde unterhalb der kostbar gekleideten Edelmänner ein Gebilde auf, das sich zunächst lediglich als verschwommener Fleck identifizieren lässt. Erst wenn der Betrachter die Tafel von der Seite anschaut, erkennt er in der anamorphotischen Verzerrung das Bild eines Totenschädels. Hat man aber den Schädel klar vor Augen, zerfliessen die beiden menschlichen Figuren ihrerseits zu unkenntlichen Zerrbildern.

Mit der Anamorphose, der perspektivischen Verzerrung, die eine Randerscheinung der Zentralperspektive darstellt, untermauerte Lacan seine Theorie einer vom Begehren strukturierten Optik.<sup>658</sup> Die Anamorphose bietet Lacan zufolge eine Perspektivumkehr, das den Schauenden zum Angeschauten macht.<sup>659</sup> Analog dazu

---

<sup>654</sup> Vgl. hierzu Zimmermann, 2001. 34 ff. und Jay, Martin. "The Disenchantment of the Eye. Bataille and the Surrealists" In: Ders. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London. 1994. 211-262. Jay interpretiert Batailles *Geschichte des Auges* als De-Platzierung des Sehens. Es werden fortwährend Objekte wie Eier, Augen oder Genitalien verschoben, dem Körper entrissen und wieder beigegeben. Mit der Zerstörung des Auges wird zugleich auch dessen Funktion als distanzierender Faktor zwischen dem realen Selbst und der äusseren Wirklichkeit angegriffen.

<sup>655</sup> Vgl. Kap. 4. a).

<sup>656</sup> Hans Holbein. *Jean de Dinteville und Georges de Selve (The Ambassadors)*. 1533. Öl auf Eiche. 207x209,5 cm. London, National Gallery.

<sup>657</sup> Vgl. zur Symbolik sowie politische und religiöse Anspielungen: Foster, Susan; Ashok, Roy; Wyld, Martin. *Making and Meaning of Holbein's Ambassadors*. (Kat.). London: National Gallery Publications, 1997.

<sup>658</sup> Lacan, 1996. 85 ff. und Kap. 4. a).

<sup>659</sup> Lacan, 1996. 94.

impliziert der normale Blickwinkel, dass in einem Bild nur ein nichtssagender Fleck zu *sehen* ist. Andererseits offenbart die seitliche Perspektive, dass der Fleck den Punkt markiert, von dem aus das betrachtende Subjekt *angeblickt* wird. Darin offenbare sich, so Lacan, die Welt als "allsehend" und die charakteristische Eigenschaft des Bildes sei die, dass es *zeige*.<sup>660</sup>

Der Franzose Patrick Bailly-Maître-Grand gehört wie Fontcuberta und Purcell ebenfalls zu den Fotokünstlern, die sich mit absonderlichen botanischen und biologischen Phänomenen auseinandersetzen. Seine Serie in Formaldehyd eingelegter Tierkadaver stellt aber sozusagen eine fotografische Anamorphose dar.<sup>661</sup> Der 1945 geborene Künstler widmete sich zwischen 1970 und 1979 ausschliesslich der Malerei, bevor er sich Anfang der 80er Jahre intensiv mit fotografischen Prozessen zu beschäftigen begann. Dabei locken den Künstler vor allem die Anfänge des Mediums, unter anderem die *Camera Obscura*, die Daguerrotypie in grossem Format und später die Perifotografie, bei der die Bewegung durch die Rotation und die Transformation der Objekte eine tragende Rolle übernehmen.<sup>662</sup> Die Peritechnik wendet Bailly-Maître-Grand bei den konservierten Tieren an, wobei die tierischen Gestalten fotografisch deformiert, gequetscht und verzerrt werden. Bailly-Maître-Grand ist ein "physikalisches" Interesse für das Sehen eigen. Die Beschäftigung mit der experimentellen Phase der Fotografiegeschichte rührt auch von Bailly-Maître-Grands ursprünglicher Ausbildung, der Physik, her. Auf dieser Basis kreiert er in seinen Bildern Synthesen ästhetischer und wissenschaftlicher, optisch/physikalischer Gestaltung.<sup>663</sup>

Abb. 90

Die Perifotografie ermöglicht die Rundansicht eines Gegenstandes und verzerrt diesen stellenweise zu einer langgezogenen barocken Anamorphose. So erlauben Bailly-Maître-Grands Fotografien eine andere Wahrnehmungen der äusseren Erscheinung der Objekte: Die Reptilien entwickeln in ihrer grotesken Verzerrung eine eigene Anziehungskraft. Die Musterungen und Schuppen der Tierhaut verschwimmen einerseits zu abstrakten Gebilden, andererseits scheinen die Umrisse des Körpers zu zerfliessen, sich in der Bildoberfläche zu verlieren und aufzulösen. Das Wechselspiel zwischen Offensichtlichem und Verstecktem lässt den Betrachter die Doppeldeutigkeit des Abgebildeten erfahren. Die Verknüpfung von optischer Illusion und das Erkennen von Verborgenen in der Anamorphose liefert als Bildstruktur eine visualisierte Form des Übergangs, von der sichtbaren Welt zur verborgenen Realität und umgekehrt. Die anamorphotische Perspektive vernichtet die Form des Objektes optisch, sie kann aber durch Änderung des Blickwinkels oder optische Hilfsmittel, etwa einen Spiegel, wieder entzerrt werden. Sie offenbart das Wechselspiel zwischen Sehen, Erkennen und Zerstörung der Form, dem *Informe*, indem sie durch den veränderten Blickwinkel die reale

---

<sup>660</sup> Ebd. 81.

<sup>661</sup> Vgl. Schouten, et al., 1989. 1-2.

<sup>662</sup> Perifotografie wird beispielsweise in der Archäologie eingesetzt, um griechische Vasen von allen Seiten zu fotografieren. Vgl. ebd. 1.

<sup>663</sup> Ebd. 68.

Bedeutung mit illusionistischen Bildmitteln sichtbar macht. Bailly-Maître-Grand evokiert bewusst eine "anormale", absurde Seite der Wirklichkeit bzw. des Objektes.

### Exkurs: Das Absurde und das Groteske als ästhetische Prinzipien

Der erste Teil dieses Kapitels zeigte, wie Schmerz und Tod anhand eines schonungslosen Realismus, einer überhöhten Ästhetik oder der Verletzung der Bildoberfläche zusätzlich betont werden können. Die genannten Beispiele künstlerischer Fotografien – von Witkin, Fontcuberta, Purcell und Bailly – rezipieren allesamt ähnliche Phänomene/Kunstformen: Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft in den "Wunderkammern" der Neuzeit, in didaktischen Schaukästen, Stillleben und wissenschaftlichen Illustrationen. Die eigentümliche oder gar absurde Erscheinung der vorgefundenen Sujets und Objekte betonen die Künstler nunmehr anhand einer Ästhetik, die, auf den Surrealismus oder Manierismus zurückgehend, das Äussere verzerrt, vernichtet oder noch weiter ins Groteske überführt. Auch hier zeigt sich, wie die als *Pastiche* imitierten ikonographischen Bezüge mit einer Ästhetik verbunden werden, welche die Wirkung der Vorlagen einerseits verändert und stört, andererseits aber auch verstärkt und verdeutlicht.

Die New Yorker Künstler Gwen Atkin und Allan Ludwig beschäftigen sich ebenfalls ausdrücklich mit dem Abstossenden und Hässlichen. Sie bezeichnen ihre Aufnahmen in Formaldehyd schwimmender toter Föten, ganzer und zerstückelter Tiere als den Versuch, das Groteske zu entdecken und erfassen, da der heutige Mensch den Sinn für das Groteske verloren habe.<sup>664</sup> Dass dabei die Funktion der Repräsentation wichtig ist, zeigt das Experimentieren beider Künstler mit unterschiedlichen Aufnahme- und Printtechniken. Bei den Bildern abstossenden Inhalts interessiert sie besonders die ästhetische Wirkung und physische Schönheit der Platinabzüge bzw. der Kontrast, der dabei entsteht.<sup>665</sup> Man fühlt sich bei den Fotos von Atkin und Ludwig wieder stark an Witkin erinnert, der in vergleichbarer Weise die piktoriale Ästhetik unbehaglichen Objekten gegenüber stellt. Die piktorialen Elemente, wie die Edeldrucktechnik, werden auch bei Atkin und Ludwig instrumentalisiert: Sie schaffen Kontrast und wirken absurd.

Abb. 91

Wolfgang Kayser, der sich Anfang der sechziger Jahre mit dem Grotesken eingehend auseinandergesetzt hat, zeigt, wie der Begriff des Grotesken als ästhetische Kategorie erst allmählich mit dem Entstehen eines rationalistischen Weltbildes sowie dem Aufkommen der empirischen und enzyklopädischen Wissenschaften festere Konturen als Prinzip des Absurden und Sinnlosen

---

<sup>664</sup> Ebd. 9.

<sup>665</sup> Vgl. Ricco Maresca Gallery, New York:  
<http://www.riccomaresca.com/C/ARTISTS/Photo/Akin&Ludwig.htm>. 18.5.2002.

gewann.<sup>666</sup> An den Anfang stellt Kayser den Vergleich der Werke von Hieronymus Bosch und Pieter Breughel: Im Gegensatz zu Bosch sei bei Breughel das letzte Verhaftete in der christlichen Seinsordnung aufgehoben. Breughel male nicht die christliche Hölle, deren Ungeheuer als Warnende, Versuchende oder Strafende doch immer in der göttlichen Ordnung verbleiben, sondern eine eigene Welt des Nächtlichen und des Widersinnigen, die – und hier liegt der eigentliche Punkt – dem Betrachter keine rationale Deutung erlaube.

"Die Ratlosigkeit des Beschauers ist das Korrelat zu jenem Wesenszug, der sich bei allen Gestaltungen des Grotesken als bestimmend heraushob: dass der Gestaltende selber keine Sinndeutung gab, sondern das Absurde gerade als das Absurde stehenliess."<sup>667</sup>

Der Begriff des Grotesken bezeichnete ursprünglich eine bestimmte Form der Ornamentik, die vorwiegend aus wucherndem Blattwerk mit monströsen tierischen und menschlichen Fabelwesen bestand und Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien in Mode gekommen war.<sup>668</sup> Die Besonderheit lag in den Mischwesen aus Pflanzen, Tieren und Menschen, aber auch in der aufgehobenen Trennung zwischen Anorganischem und Organischem, zwischen Gesetzen der Symmetrie und der natürlichen Größenordnung.<sup>669</sup> Der Begriff "Grotesk" erfuhr aber im Laufe der Jahrhunderte einige inhaltliche Erweiterungen. Beispielsweise kamen im 17. und 18. Jahrhundert sogenannte Chinoiserien hinzu, Umkehrungen natürlicher Ordnungen und Proportionen. Auch die Satire schloss man bis zu einem gewissen Grad in das Verständnis der Groteske ein.<sup>670</sup>

Während der Romantik erhielten nach Kayser Motive wie das Grauensvolle oder Unheimliche als Teile des Monströsen und Grotesken mehr Gewicht. Zusätzlich bewertete man das Prinzip des Grotesken verstärkt als Teil eines grösseren Ganzen, als "Kontrastprinzip" zu seinem Gegenpol, dem des Schönen und Erhabenen. Das Künstlerische entfaltete sich in der *Verbindung* von Erhabenem und Groteskem. Kayser beruft sich diesbezüglich auf Victor Hugos Vorwort zu seinem Drama *Cromwell* von 1827. Darin beschrieb dieser die Volksweise *La Belle et la Bête* als Beispiel einer solchen Verknüpfung der reinen Seele, dem Erhabenen, und der *bête humaine*, dem Grotesken.<sup>671</sup> Erst als Gegensatz zum Erhabenen entfalte das Groteske "die ganze Tiefe", wobei etwas an sich Gewöhnliches erst durch das Kontrastprinzip grotesk wirken könne. Um auf die Fotografie Witkins

---

<sup>666</sup> Kayser, Wolfgang. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Hamburg: Rowohlt, 1960. 9-28 und 136-140.

<sup>667</sup> Ebd. 27.

<sup>668</sup> Der Begriff "Grotesk" entstammt dem italienischen *grottesco* und ist eine Ableitung von *grotta* (Grotte). Er bezeichnete ursprünglich eine bis dahin unbekannte Ornamentik mit Monstern und Zierwerk, die man Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen in Rom entdeckt hatte. Vgl. Kayser, 1960. 14 ff.

<sup>669</sup> Vgl. ebd. 14 ff.

<sup>670</sup> Vgl. ebd. 16/17 und 22.

<sup>671</sup> Vgl. ebd. 44.

zurückzukommen: der Leichnam eines Säuglings ist eigentlich nicht grotesk, er erscheint aber grotesk als Teil eines Fruchtestilllebens.

"Es wird kein Erhabenes an sich und kein Groteskes an sich zu einem 'Schönen' oder 'Dramatischen' vereinigt, sondern grotesk ist gerade der nicht auflösbare, unheimliche, der nicht-sein-dürfende Kontrast. Es hat etwas Diabolisches, solche unvereinbare Gleichzeitigkeit wahrzunehmen und aufzudecken, denn es zerstört die Ordnung und öffnet einen Abgrund da, wo wir sicherzugehen meinten."<sup>672</sup>

Eine weiteren Kontrast bilde das Groteske zur Vernunft – es fehle ihm die Grundlage einer Sinngebung.<sup>673</sup> Grotesk sei es, wenn das scheinbar Sinnvolle als Sinnlos enthüllt werde. Damit werde das Vertraute fremd und einem sicheren Weltbild der Boden entzogen. Als Äquivalent des Nächtlichen und Abgründigen erkannte, so Kayser, die Romantik im Wahnsinn ein weiteres Motiv des Grotesken. Man denke hier an die Nachtgeschichten von Edgar Allen Poe und E. T. A. Hoffmann. Letzterer vereinte in seinen Erzählungen alle Merkmale der romantischen Groteske: Das Grauen, das Unheimliche, den Wahnsinn und die unklare Grenze zwischen Realität und Täuschung. In der Erzählung *Der Sandmann* tritt das Motiv der lebensechten Wachfigur als die belebte Puppe *Olympia* auf. Der unheimliche Effekt werde, so Kayser, durch die Unsicherheit und Täuschung bezüglich der Frage, was wirklich ist und was nicht, erzielt: Grotesk sei hier die lebensecht wirkende Kopie, der Automat als Simulakrum der Wirklichkeit und wiederum die Auflösung der Grenze zwischen Mensch und materieller Welt.

Die Erzählungen Poes und Hoffmanns beschreiben eine Welt, deren Bewohner auf den allgegenwärtigen Einbruch des "Nächtlichen" vorbereitet scheinen. Eine vergleichbare innere Spaltung des Individuums, als Gespaltenheit zwischen der äusseren, sozialen "Maske" und dem unbewussten, verborgenen Inneren, brachte die Epoche der Moderne mit sich. Die Einflüsse von Nietzsche und Freud hatten zur Folge, dass das Unfassbare und Unheimliche nunmehr im Inneren des Menschen, im Unterbewusstsein und in den Träumen angesiedelt wurde. In der Traumgroteske und der Untergrabung analytischer Zusammenhänge fand der Surrealismus seine Methode, die er der Logik und dem Rationalismus entgegenhielt. Sobald aber etwa Breton diese Prinzipien in Form theoretischer Abhandlungen zu verklammern begann, bekräftigte er zugleich die Schwierigkeit einer bedingungslosen Ausschliessung jeglicher Sinngebung. Kayser meint, dass sich der Surrealismus in gewisser Weise wieder vom Kerngehalt des Grotesken, der Sinnlosigkeit, entferne, indem er in der Aufhebung der Logik eine neue Sinngebung suche oder eine andere, übergeordnete Wirklichkeit im Sinne der "Surrealität":

"Die Gestaltungen des Grotesken sind der lauteste und sinnfälligste Widerspruch gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens; es war eine Absurdität in sich selber, wenn der Surrealismus versuchte, daraus ein System zu entwickeln."<sup>674</sup>

---

<sup>672</sup> Ebd. 45.

<sup>673</sup> Ebd. 48 ff.

<sup>674</sup> Ebd. 140.

Im Sinne Kayzers sollte das Groteske aus sich selbst entstehen und keinem Prinzip folgen. Dabei dürfe der Gestalter der reinen Groteske keinerlei Sinngebung versuchen oder vom Absurden ablenken.<sup>675</sup> Doch blieben auch Breughels Werke nie gänzlich frei von allegorischen Elementen. Kayser bezeichnet das Groteske schliesslich als "Struktur", die auf eine entfremdete, sinnentleerte und irrationale Welt hindeutet.<sup>676</sup> Weiter charakterisiert Kayser die Gestaltungen des Grotesken als "ein Spiel mit dem Absurden", als eine "Sichtung" des Dunklen und des Sinnwidrigen, die es ermögliche, die Prinzipien des Irrationalen und Unheimlichen gewissermassen zu "bannen" und zu "beschwören".<sup>677</sup> Mit dem Begriff "Struktur" zeigt Kayser meines Erachtens, dass es sich beim Grotesken eigentlich um ein ästhetisches Element handelt, das in die Bilder einfließt. Es kann sich daher immer nur um eine Annäherung an groteske oder sinnwidrige Bezüge handeln, wobei das Groteske als ästhetisches Instrument dient. Als Instrument, dass wiederum wie in den beschriebenen Beispielen dazu dienen kann, die Harmonie piktorialer Vorbilder und Oberflächen aufzubrechen, zu stören und ad absurdum zu führen.

### **d) FAZIT: DAS PASTICHE ALS "STÖRUNG" ETABLIERTER ÄSTHETISCHER REPRÄSENTATIONS-MECHANISMEN**

In allen im Verlaufe dieser Untersuchung beschriebenen Beispielen war der Versuch der Integration von "Störelementen" feststellbar, um die überlieferten Repräsentations-mechanismen oder Genres zu verzerren. Die letzten Beispiele setzten sich insbesondere den Kategorisierungen von Kunst und Wissenschaft entgegen. Dabei besitzen nicht nur die Wirklichkeit oder die Wissenschaft absurde Seiten, sondern auch der Versuch einer Klassifizierung von Kunst und Ästhetik erscheint oftmals sinnwidrig.

Dieses Kapitel beleuchtete eine eher beklemmende Seite des nostalgischen Rückblicks. Wie das Beispiel Witkin zeigte, wird der Vorgang des Schauens beim Künstler wie auch beim Betrachter, als Zugriff auf das bereits vorhandene Motiv verstanden. Witkins Bilder setzen sich dementsprechend mit der Frage auseinander, was das Zusammenspiel von Sehen und Manipulation bedeutet. Er schafft im Grunde "schöne Bilder", die sich auf Werke der Malereigeschichte beziehen und zeigt doch zerstückelte, zerschnittene Körper unter einer stellenweise zerkratzten Bildoberfläche. Dabei rezipiert Witkin barocken Realismus, das Genre der allegorischen Darstellung und des Stillebens sowie traditionelle anatomische Illustrationen. Zugleich kombiniert er Kunst und Wissenschaft. Die ästhetisierenden Elemente verstärken den unbehaglichen Eindruck und evozieren damit eine "beklemmende" Schönheit.

---

<sup>675</sup> Ebd. 137/138.

<sup>676</sup> Ebd. 136.

<sup>677</sup> Vgl. ebd. 139.

Ähnlich geht Serrano in seinen Fotografien aus dem Leichenschauhaus vor. Er thematisiert gezielt Politisches und Soziales. Der Vergleich von Künstlern wie Witkin, Mapplethorpe und Serrano bezüglich ihres Verhältnisses zum Katholizismus und gesellschaftlichen Zwängen zeigte, wie stark die persönliche Erfahrung im künstlerischen Werk präsent bleibt. Ich meine jedoch, dass die Berücksichtigung subjektiver Erfahrung die Einsicht dieser Künstler zeigt, dass der gänzliche Ausschluss der subjektiven Ebene innerhalb einer dekonstruktiven Auseinandersetzung utopisch ist. Der Vergleich ergab weiter, dass viele Komponenten gezielt als Störelemente eingesetzt werden, um den veränderten Status gegenüber dem Vorbild zu unterstreichen. Das *Pastiche* wird demnach explizit für "Eingriffe" verwendet, zur Untergrabung etablierter Sehweisen und Repräsentationsmuster.

Das Zusammentreffen von Kunst und Wissenschaft kann auch groteske Formen annehmen. Ausgangspunkt des dritten Abschnitts bildete die enorme Anziehungskraft, die von kuriosen, ungewöhnlichen oder gar monströsen Gegenständen sowie verzerrten und grotesken Darstellungsweisen ausgeht. Zunächst zeigte die Betrachtung von Fotografien, die Sammel- und Museumsobjekte thematisieren, dass im Zuge dessen die barocke Vermischung von Wissenschaft und Kunst rekonstruiert wird. Die Sammlungen und "Wunderkammern" des 17. Jahrhunderts bilden einen eigenen Motivkreis in der Stilllebenkunst, der auch zeitgenössische Fotokünstler wie Fontcuberta oder Purcell fasziniert. Die Künstler knüpfen an die damalige Begeisterung für ungewöhnliche Erscheinungen, von der Norm abweichende oder absurde Formationen an und vergegenwärtigen für den heutigen Betrachter, was damals als lehrreich galt. Damit reflektieren sie auch die Wirkung der historischen Werke oder frühere Sammelgewohnheiten. Purcell verbindet die historischen, absonderlichen Sammelobjekte mit einer starken Hervorhebung der Oberflächenästhetik, die ungewöhnliche Formgefüge zulässt. Sie berührt damit auch die surrealistische Fotografie und die "Zerstörung von Form". Ähnlich nimmt sich Bailly der barocken Perspektivumkehr der Anamorphose mit fotografischer Technik an.

Die Künstler fotografieren "regelwidrige" Materialien und inszenieren sie als traditionelle Stillleben, um die überlieferten Repräsentationsmechanismen und Genres ad absurdum zu führen. Die ästhetischen Stil- und Formelemente dienen also vor allem als Störfaktoren und Kontrastelemente. Interessant ist, dass der künstlerische Rückblick auch auf Kontraste, Grenzziehungen und Ambivalenzen innerhalb der Kunstgeschichte abzielt. Ein Beispiel ist der zuletzt diskutierte Aspekt der Groteske, der nach Kayser vor allem auf der Darstellung von Kontrasten beruht und auf Sinnwidriges verweist. Die in dieser Untersuchung analysierten Werke fokussieren hauptsächlich künstlerische Erzeugnisse seit der Neuzeit und aus Epochen, in denen sich Brüche abzeichneten, etwa der Manierismus, das Barockzeitalter oder der Surrealismus der Zwischenkriegsjahre. Vergleichbar mit den künstlerischen Erzeugnissen dieser Umbruchszeiten werden verschiedenste formale und inhaltliche Elemente vermischt und kontrastreich zusammengeführt. Die Künstler reflektieren möglichenfalls ihre eigene Gewissheit, in einer Umbruch- oder "Zwischenzeit" zu agieren, zwischen Post- und "Neo-Moderne".



## ZUSAMMENFASSUNG

Die Untersuchung ging von dem Phänomen des *Pastiche* in der Fotografie des ausgehenden 20. Jahrhunderts im Allgemeinen und von sich selbst zitierender Kunst im Speziellen aus. In den 1980er und 1990er Jahren verstärkte sich in der inszenierten Kunstfotografie der Rückgriff auf stilistische und motivische Elemente der Malereigeschichte. In diesen *Pastiche*-Fotografien wurden die historischen Vorbilder durch postmoderne Aspekten wie *Low Culture* (z. B. Werbefotografie), obszöne und unbehagliche Inhalten umgedeutet. Die *Pastiche*-Form ist dabei Teil eines kritischen Erinnerungsdiskurs bezüglich der eigenen Geschichte.

Da es sich beim *Pastiche* auch um eine ästhetische Strategie handelt, die bereits für die Malerei der Moderne und die frühe piktoriale Fotografie charakteristisch war, wurde die Frage an den Anfang vorliegender Untersuchung gestellt, ob dieser nostalgisch anmutende Rückblick ausschliesslich eine Wiederbelebung formal-ästhetischer Prinzipien oder die konsequente Dekonstruktion der Vorbilder darstellt. Die Analyse der Beispiele zeigte, dass beide Faktoren eine Rolle spielen.

Auch die postmoderne *Pastiche*-Malerei wirkt in zweifacher Weise. Einerseits entsteht ein Gemälde als Kunstobjekt, andererseits negiert die offensichtliche Imitation verschiedener Kunststile und Motive den Anspruch einer subjektiven Originalität durch den Künstler. Ingrid Hoesterey beschreibt beispielsweise ein Gemälde von Stephen McKenna, *O, Ilium!*, von 1982, das eine Art Katalog klassischer Archetypen und Monumente zeigt, die William Hogarths enzyklopädische Idealisierung klassischer Kunst in seiner *Analysis of Beauty* (1753) ins Gedächtnis rufen.<sup>678</sup> Bei McKenna haben einzelne Motive allerdings deutlich aggressiveren Charakter oder die Formen ähneln modernen Waffen. Im Bild des Irländes ist keine zeitlose Schönheit und Grösse auszumachen, sondern vielmehr, so Hoesterey, ein "Schlachtfeld kultureller Mythen".<sup>679</sup> Die Ölgemälde der Amerikanerin Laurie Hogins erinnern aufgrund ihrer Motive und der verfeinerten Maltechnik barocken Stillleben und Tierdarstellungen. Bei näherem Hinsehen entpuppen sich harmlose Kaninchen als zu Raubtieren mutierte Bestien. In der exakten Nachahmung, der bewussten Vermischung "hoher" und "niederer" aus Kunst und Kultur bzw. "kunstfremder" Elemente zeigt das postmoderne *Pastiche*

<sup>678</sup> Hoesterey, 2001. 19-21. Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. London, 1753.

<sup>679</sup> Hoesterey, 2001. 21.

auch in der Malerei, dass es keinen Anspruch daran stellt, selber Kultur zu sein, sondern dass es Kunst darstellt, die Kultur reproduziert und reflektiert.<sup>680</sup> Der Einfluss kritischer Theorien auf bildende Kunst, Architektur und Film liess eine *Pastiche*-Form als erkenntnistheoretischen Diskurs mit der eigenen Geschichte entstehen.

Noch deutlicher wird dieser Aspekt beim *Pastiche* in der Fotografie: Dass das *Pastiche* gerade in der Fotografie Ende des 20. Jahrhunderts wieder vermehrt in Erscheinung tritt, liegt an der Reproduzierbarkeit der Fotografie. Die Betrachtung der Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie aus fototheoretischer Sicht zeigte, dass unter Berücksichtigung der technischen Veränderungen im Zuge der Digitalisierung das rein indexikalische Verständnis des Mediums in der neueren künstlerischen Fotografie nicht als allein gültig vorausgesetzt werden kann. Die Künstler rekonstruieren in ihren Imitationen auch formal-ästhetische Bildfunktionen und nehmen bewusst in Kauf, dass diese ihre Wirkung behalten. Die starke Betonung des inszenierten Charakters dieser *Pastiche*-Fotografien deutet auf den veränderten Umgang mit dem Medium in den Werken hin. Weniger die einfache *Reflexion* als vielmehr die *Manipulation* der Wirklichkeit steht im Zentrum des Interesses. Insofern verknüpfen die Künstler auch die komplexe theoretische Rezeption und Geschichte ihres Mediums mit der Kunstgeschichte.

Olivier Richon äussert sich explizit zu dieser Thematik. Mit betont inszenierten Stilllebenfotografien hinterfragt er den dokumentarischen Charakter der Fotografie. In der Bezugnahme auf *Trompe l'œil*-Malereien und barocke *Vanitas*-Stillleben akzentuiert er den Scheinstatus jeder Art von Repräsentation und reflektiert damit Phänomene, die bereits die niederländische Illusionsmalerei dominierten. Auffallend ist die gleichwertige Behandlung der illusionistischen Maltechnik und der Fotografie. Anhand von Kontrastierungen, Übertreibungen und disharmonischen Komponenten unterstreicht Richon aber den neuen Kontext einer postmodernen Umsetzung historischer Vorbilder sowie den veränderten Bedeutungsgehalt.

Vergleichbare, verstörende Faktoren sind in den Stilllebenfotografien Robert Mapplethorpes und Irving Penns zu finden, die zunächst als unverkennbare Reminiszenz an piktoriale Kunstfotografie erscheinen. Die überzeichnete, werbefotografische Oberflächenästhetik entlarvt die Fotografien aber als "Stil"-Konglomerat und *Pastiche*. Das Hauptanliegen zielt auf die Wirkungsmechanismen der fotografischen Oberfläche ab. Mapplethorpe unterstrich zudem den begehrenswerten Charakter schöner Objekte und Oberflächen, die geradezu Macht über potentielle Betrachter ausüben sollen. Er nutzte im *Pastiche* die ästhetisierenden Strategien piktorialer Fotografie, der Tafelmalerei und Werbefotografie um seine Aufnahmen zu "Blickfallen" werden zu lassen, die aufgrund ihres obszönen Gehaltes ausserdem den Betrachter verunsichern.

Die *Pastiche*-Fotografie erschöpft sich nicht im "Zusammensuchen" historischer Stile und Motive um ein schönes Bild herzustellen, ebensowenig aber im

---

<sup>680</sup> Vgl. Ebd. 27.

## ZUSAMMENFASSUNG

---

Inszenieren eines provokativen Kontrastes. Auf der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Medien und Strategien der Repräsentation liegt grosses Gewicht.

Olivia Parker betont den Status ihrer Bildmanipulationen als etwas Zusammengesetztes und Konstruiertes. Dabei interessiert sie sich für historische Wahrnehmungsmuster und Methoden visueller Darstellung. Nobuyoshi Araki verbindet den Diskurs über unterschiedliche Facetten fotografischer Repräsentation mit japanischer Kunst und Kultur. Er bezieht sich auf die Tradition der Holzschnittkunst, greift damals verwendete Motive und Methoden auf wie die *mitate*-Parodie, eine historische japanische Form des ironisierenden *Pastiche*. Im Zusammenspiel verschiedener fotografischer Aufnahmetechniken, wie einerseits piktorial anmutender Studiobilder und andererseits dokumentarisch wirkender Schnappschüsse, zeigt Arakis Werk unterschiedliche ästhetische Wirkungen. Davon abgesehen gibt er aber zugleich seine Bilder als illusionäre Abbilder zu erkennen. Die Methode, mit der er seine Fotografien publiziert und inszeniert gleicht dabei dem Zusammenstellen eines monumentalen, aus Einzelbildern bestehenden Stillebens.

Cindy Sherman und Hiroshi Sugimoto fotografieren bereits künstliche Motive und bringen damit den Zusammenhang zwischen Abbild und Wirklichkeit noch weiter aus dem Lot. Sie stellen jede Art von Repräsentation als ein Resultat mehrerer Verfremdungen und schliesslich als Simulakren der Wirklichkeit dar, zu denen kein nachweisbares Original existiert. Dabei macht sich Sherman weitere Erkenntnisse der Kunstgeschichte zu eigen. Sie verdeutlicht immer wieder, dass der subversiven Repräsentation auch Grenzen gesetzt sind, die dann zutage treten, wenn das Gezeigte in die herrschenden Repräsentationskonventionen zurückfällt. Sherman lässt durchblicken, dass sich jede Form der Dekonstruktion auf ihr Vorbild beziehen muss und damit dessen Mechanismen wiederholt. Doch setzt sie dieser Tatsache nichts Neues entgegen. Sie steht historischen (klassische und barocke Tafelmalerei und Surrealismus) und postmodernen (Pop Art und Neoexpressionismus) Kunstformen kritisch gegenüber, bestreitet jedoch nicht, selbst deren ästhetischer Wirkung zu erliegen.

Das *Pastiche* nutzen die Künstler auch als Methode, um Grenzen auszuloten und Ambivalenzen zuzulassen. Der Versuch einer Überschreitung dieser Grenzen wird von Sherman jedoch als obsolet verworfen.

Araki, Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin und Andres Serrano vernebeln in ihren Werken die Grenze zwischen Pornografie und Kunst. In der gezielten Vermischung beider lassen sie erkennen, dass eine solche Grenze im Grunde nicht gezogen werden kann. Araki nutzt die Verflechtung von Pornographie und Kunst, um den japanischen Moralkodex anzuprangern und in den USA führten Mapplethorpes und Serranos Werke bis in die höchsten Regierungskreise hinein zu Debatten, da sie vermeintliche Grenzen überschritten. Solche waren jedoch eigentlich nie definiert worden und sind im Grunde undefinierbar.

Das *Pastiche* imitiert und wiederholt, doch lassen sich die bereits vorhandenen Bedeutungen auch verändern und in einen neuen Kontext bringen. Dabei holen die Künstler abstossende, ambivalente aber auch absurde Aspekte ans Licht. Witkin

und Rosamond Purcell nähern sich dem Grotesken und Absurden, indem sie die historische Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst aufgreifen. Sie fotografieren Monströsitäten, die abstossen und zugleich faszinieren. Mit entsprechenden ästhetischen Prinzipien wie dem surrealistischen *Informe* oder der manieristischen und romantischen Groteske, die sich mit der Auflösung der erkennbaren Form als ein dem Schönen entgegengesetztes Prinzip beschäftigten, erzielen sie diese ambivalente Wirkung. Auch die Werke dieser Künstler nehmen Kategorien und Grenzen als absurde Grössen wahr. Witkins barocke fotografische Inszenierungen werden in schonungsloser Weise von leidenden, verstümmelten Körpern begleitet. Aufgrund der nichtsdestotrotz edlen, "pittoresken" Erscheinung der Fotografien erblickt man in diesen Bildern eine Schönheit, die unangenehm wirkt und nicht ausschliesslich nostalgisch motiviert sein kann. Künstler wie Witkin und Serrano nutzen das *Pastiche* um zu verdeutlichen, dass jede Art von Repräsentation nicht nur das Resultat von Manipulationen, sondern auch das eines physischen Eingriffes auf das Objekt darstellt.

Bemerkenswert ist in allen untersuchten Beispielen der freie Umgang mit dem Medium Fotografie und die überraschende Dominanz ästhetischer Elemente. Die Beispiele nutzen zentrale Eigenschaften des Fotografischen als indexikalisches Medium, das der Reproduktion und des Zitats, aber vor allem auch die Manipulation und die Oberflächenwirkung. Die Form des *Pastiche* dient dazu, sich mit traditionellen ästhetischen Mustern auseinanderzusetzen und diese mit subversiver Ästhetik zu stören. Zugleich gewinnt die Fotografie Aspekte der Malerei neu hinzu. Die fotografischen Werke sind De- und Rekonstruktionen in einem. Alle hier vorgestellten Künstler gehen schliesslich eine bewusste Komplizenschaft mit ihren Vorbildern ein, womit sie auf den ambivalenten Status ihres eigenen Mediums verweisen: Es gibt verschiedene Arten des Sehens, aber keine reine Objektivität. Die Form des fotografischen *Pastiche* verhilft zu neuen Perspektivierungen bereits bestehender Repräsentationsmodi, ohne diese vollkommen abzulehnen. Auf dieser Basis zielt sie ausserdem darauf ab, die etablierten Definitionen des Fotografischen aufzuweichen und in Frage zu stellen.

Dieses kritische Hinterfragen wird insbesondere bezüglich der digitalen Kunstfotografie interessant. Sherman äusserte sich einmal sehr skeptisch zum Thema Digitalisierung: sie wolle sich sicher sein können, dass Grenzen bestehen bleiben – also einer fotografischen Objektivität doch noch bis zu einem gewissen Grad verhaftet bleiben.<sup>681</sup> Allerdings zeigen ihre Werke, dass die Vermischung und Auflösung von Kategorien zu ihren grundlegenden Entstehungsbedingungen gehören. Vorliegende Untersuchung befasste sich mit Kunstfotografien, die noch in der Tradition herkömmlich inszenierter Fotografie stehen und die Möglichkeiten digitaler Experimente nur teilweise wahrnehmen. Es liegt nahe, die Kunstformen

---

<sup>681</sup> Vgl. Cindy Sherman - *Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995. 58. "[...] die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten von Computern schrecken mich ab, Ich brauche Beschränkung, die die Arbeit mit realen Dingen mit sich bringt. Gerade das Unperfekte und Limitierte, das man bei der Fotografie nicht ausschliessen kann, ist mir wichtig. Ich möchte in der Lage sein, die Manipulationsmöglichkeiten des Mediums gegen sich selbst zu kehren. Und dazu muss man seinen Grenzen kennen. Sonst besteht die Gefahr, dass man nur reproduziert, was das Medium einem nahelegt, und verspielte Illusionen produziert. [...] Der potenzierte 'fake' soll als solcher durchschaubar und sichtbar bleiben in meinen Fotos."

## ZUSAMMENFASSUNG

---

Zitat, Imitation und *Pastiche* auch im Kontext gänzlich am Computer manipulierter und produzierter Kunsterzeugnisse oder anderer Medien, beispielsweise der Videokunst, zu untersuchen. Die Form des Stilllebens unterstreicht den konstruierten Charakter des *Pastiche* zusätzlich. Doch eine Weiterverfolgung der *Pastiche*form als künstlerische Strategie im Diskurs mit der eigenen Geschichte auf weitere klassische Kategorien wie das Porträt, den Akt, religiöse Motive, Landschaften oder Genreszenen auszudehnen, ist sicherlich lohnenswert.

## GLOSSAR

**ALLEGORIE:** Allegorie (gr. lat.) bedeutet wörtlich übersetzt "Anderssagen" und bezeichnet eine Darstellung, der eine andere Bedeutungsschicht zugrunde liegt. In der bildenden Kunst dient die Allegorie zur Veranschaulichung von Zusammenhängen und Begriffen, die an sich unanschaulich sind. In der traditionell barocken und romantischen Allegorie bilden Symbole und Personifikationen die Allegorie. Der Sinn verbirgt sich daher nicht in den äusserlich erkennbaren Merkmalen der Objekte, sondern in kulturell verankerten Bedeutungen. Craig Owens bezeichnet die Allegorie als eine grundlegende Charakteristik postmoderner Kunst, markiert aber wesentliche Unterschiede zur traditionellen Allegorie. Die postmoderne Allegorie setze sich – so Owens – aus Text- oder Bildfragmenten nach dem →Collage/Montage-Prinzip zusammen. Dabei werde die allegorische Bedeutung direkt von der äusseren Charakteristik abgeleitet. Die Montage-Allegorie stellt also den Signifikanten (materiellen Träger des Zeichens) über das Signifikat (Bedeutung des Zeichens).

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". *October* 12 (Frühling 1980): 67-86 (Teil 1). *October* 13 (Sommer 1980): 59-80 (Teil 2).

**APPROPRIATION ART:** Als Aneignungskünstler werden Künstler bezeichnet, die hauptsächlich in den 1980er Jahren Vorlagen aus Film, Werbung, Massenmedien aber auch Kunst als Ganzes imitierten oder übernahmen, in einen neuen Kontext überführten und als ihr Eigentum bezeichneten. Wichtigstes Medium dieser Art von Kunst ist die Fotografie. Überdies ist der Aspekt der Fälschung von Bedeutung. Cindy Sherman imitiert beispielsweise Filmszenen oder Gemälde derart täuschend, dass sie vom Betrachter für echt gehalten werden können. Sherrie Levine fotografiert Kunstfotografien nochmals ab, so dass sie sich vom Original kaum noch unterscheiden. Richard Prince entnimmt direkt Bilder aus Werbe- und Privatanzeigen und verändert lediglich ihre Farbe oder zeigt sie unverändert als sich wiederholende Stereotypen.

Rebbelmund, Romana. *Appropriation Art: Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Lang, 1999.

**AURA:** Walter Benjamin stellte in seinem Aufsatz von 1935 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) die Frage nach den Veränderungen der traditionellen bürgerlichen Kunst und Kultur durch den Einfluss neuartiger technischer Vervielfältigungs- und Wiedergabemöglichkeiten. Die "Aura" – so Benjamin – wird beim unmittelbaren Kontakt mit einem Kunstwerk spürbar. Sie besteht aus dessen besonderem Wert, der auf der Einzigartigkeit oder dem "Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition" des Werkes beruht. Durch die weder räumlich noch zeitlich gebundene Möglichkeit der Reproduktion verlieren Kunstwerke ihre Einmaligkeit. Ihre Einbettung in magische, religiöse und säkularisierte Kultzusammenhänge ginge verloren und das Werk verliere seine "Aura". Hier sah Benjamin eine "emanzipatorische Chance" moderner Kunstwerke. Wird Benjamins Begriff der Aura aus heutiger Sicht auf die Fotografie und den Begriff des "Originals" ausgedehnt, so kann einer Fotografie mit dem Attribut "Originalabzug", "Direktabzug" oder *Vintage print* ebenfalls eine Art Aura anhaften. Auf die Unmöglichkeit, diese Aura zu reproduzieren, hat z.B. der Kunstmarkt schnell reagiert: Er bewertet *Vintage prints*, d.h. Abzüge, die in unmittelbarem zeitlichem Kontext mit der Aufnahme und unter der Autorisation des Künstlers entstanden, deutlich höher als *Reprints*, die zu einem späteren Zeitpunkt angefertigt wurden, auch wenn sie sich optisch nur wenig von den ersten Abzügen unterscheiden, und trägt so dem wichtigen Aspekt der "Originalität" des vom Urheber selbst geschaffenen oder autorisierten Werks Rechnung. Verstärkt wird dieser Effekt durch die digitale Technik. Digitale Retusche und Montagen aus mehreren Bildern sind nicht mehr erkennbar. Damit schwindet auch der allfällige dokumentarische Erinnerungswert, wodurch diesem eine gewisse "Einzigartigkeit" anhaften kann.

Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". 2. Fassung 1935/36. In: Michael Opitz, Hrsg. *Walter Benjamin – Ein Lesebuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 313-347.

**AUTOMATISMUS:** André Breton definiert den Automatismus als den vorbehaltlosen Verzicht des Künstlers auf die Differenzierung von Gefühl und Verstand mit dem Ziel, das innere, unbewusste Bedürfnis nach Gestaltung möglichst unverfälscht abzubilden. Die Anwendung automatischer Techniken, die quasi unter Umgehung jeglichen bewusst gestaltenden schöpferischen Aktes erfolgt, findet im symbolischen Automatismus von Max Ernst auf der einen Seite und im rhythmischen Automatismus von André Masson auf der anderen Seite ihre profiliertesten Vertreter. Massons Werke wirken überdies weiter auf die Kunst Jackson Pollocks sowie des *Informel* und *Tachismus* der 50er Jahre. Die bekannteste Methode des Automatismus ist die *écriture automatique*, das automatische Schreiben, in der ein Autor mit einem Artikel beginnt, ein anderer mit einem Substantiv fortfährt, ohne den Anfang zu kennen, usw., so dass insgesamt eine surrealistische und kollektive Satzkonstruktion entsteht, die sich losgelöst vom rationalen Verstand des Einzelnen entwickelt.

Breton, André. *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. Ruth Henry. Hamburg: Rowohlt, 1990. [ *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1962].

**COLLAGE:** Das Wort *Collage* (frz.) ist abgeleitet von *Papiers collés* (geklebte Papiere) und bezeichnet ganz oder teilweise aus Papier oder anderem Material (Stoff-, Tapetenresten oder zerschnitten Drucken und Zetteln) zusammengeklebte Bilder. Als künstlerische Methode wurde die *Collage* erstmals von Picasso und Braque um 1911/12 eingeführt. Die Künstler klebten Papierstücke auf ihre Gemälde, die als Wirklichkeitsfragmente einen Kontrast zur gemalten Bildfläche und subjektiven Ebene des Malers bildeten. Konsequenz zum selbständigen Medium ausgearbeitet wurde die *Collage* von den Dadakünstlern, von Max Ernst, Raoul Hausman, Hannah Höch, John Heartfield und von Kurt Schwitters. Wichtigstes Ausgangsmaterial war die Fotografie, deren dokumentarischer Charakter Wirklichkeitsnähe suggeriert. Als eines der Schlüsselwerke der →*Pop Art* wird ebenfalls eine Collage angesehen: Richard Hamiltons Arbeit *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), in der das erste Mal das Wort "Pop" auftaucht, ist aus Teilen von Werbeprospekten und Illustriertenfotos zusammengesetzt.

Eckmann, Sabine. *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAS*. Köln: Walther König, 1995. Haenlein, Carl-Albrecht, Hrsg. *Dada: Photographie und Photocollage*. Hannover: Kestner, 1979.

**DEKONSTRUKTION:** Im engeren Sinne kennzeichnet die Dekonstruktion eine Form der Textanalyse, die Texten zugrundeliegende Widersprüche aufzudecken versucht. Jacques Derrida entwickelte Mitte der sechziger Jahre die neue Methode zur Beurteilung von Texten. Dabei verzichtete er erstmals darauf, ein externes Normensystem als Metatext an den Text zum Vergleich oder zur Bewertung heranzutragen. Er nimmt den Text vielmehr bei seinem eigenen Wort, um im intensiven Nachvollzug seines argumentativen Aufbaus die Widersprüchlichkeit des vom Text verwendeten oder aufgebauten Begriffssystems herauszuarbeiten. Für dieses Verfahren benutzt Derrida den Begriff Dekonstruktion, ein Hybrid aus den Oppositionen "Konstruktion" und "Destruktion". Die Dekonstruktion gilt auch in der postmodernen Kunst, welche im Gegensatz zum modernistischen Zwang zur Originalität davon ausgeht, dass Zitat, Imitation und Simulakrum seit der Antike Bestandteil der Kunst sind, als bestimmendes Instrument.

Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt a. M., 1982. [*De la Grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967].

**FETISCHISMUS UND KUNST:** Nach Karl Marx führte die Entfremdung des Arbeiters von seinem Produkt zum Phänomen des Warenfetischismus. Dabei werden Waren zu Ersatzobjekten für die Entfremdung, unabhängig davon, ob sie einen Nutzen erfüllen oder nicht. Sie erhielten die Physiognomie eines Fetischs, indem sie durch die kapitalistische Produktionsweise und den Warentausch von Produkten zu Waren transformiert werden und ihr Gebrauchswert im Tauschwert verschwinde. Der Fetisch verleihe dem Produkt die Maske einer Fremdartigkeit, die seinen Zauber und seine Aura als Ware ausmache. Bei Marx zeigt der Fetisch nicht nur die polytheistische Form seiner afrikanischen Herkunft, sondern er erhält zusätzlich die Persistenz der Reliquie, die abstrakte und homogene, gewissermaßen



monotheistische und katholische, sprich: allgemeine Form eines Systems. Walter Benjamin sprach in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* mit der „Aura, dem "Kultwert" für religiöse Kunst und dem "Austellungswert" für profane Kunst im Grunde den Fetischcharakter eines Kunstwerkes an, einerseits als religiöser Fetisch und andererseits als Warenfetisch. Marcel Duchamp zeigte 1917 mit seinem *Fountain* erstmals, dass es genügt, das Objekt im entsprechenden Kontext zu zeigen, um als Kunstkopie seiner selbst gesehen zu werden bzw. um "Kunst zu machen". Duchamp machte Alltagsobjekte zu "Ready-mades" (→ *Objet trouvé*). Warhol verlagerte später diesen Vorgang in die serielle Form des Bildes und imitierte die maschinelle Metamorphose des Alltagsobjektes. Die Objekte – Brillo Boxen, Campbell's Soup Dosen und Coca Cola Flaschen – funktionieren als reine Oberflächen und erreichen das Stadium eines radikalen Fetischismus. Im Museum erscheint der Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs in einem neuen Licht. Sein Gebrauchswert hat sich in einen symbolischen Wert verwandelt und wird nun mit einem neuen mythischen Sinn erfüllt. Die Verbindung von Kunst und Warenfetischismus wird offensichtlich.

Russo, Manfred: *Tupperware und Nadelstreif*. Wien: Böhlau, 2000. Baudrillard, Jean: *Das perfekte Verbrechen*. München: Matthes und Seitz, 1996. Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Dietz, 1991.

**FOTOGRAMM:** Als Fotogramme bezeichnet man allgemein Schattenbilder von zwei- oder auch dreidimensionalen Gegenständen, die direkt auf das Fotopapier oder die Negativbühne gelegt werden. Die Belichtung erfolgt so, dass das Papier neben den Gegenständen bei der Entwicklung völlig geschwärzt wird, während die abgeschattete Silhouette weiss bleibt. Fotogramme können auch mit teilweise transparenten und sogar und bewegten Objekten hergestellt werden.

**FOTOMONTAGE:** Die Fotomontage bezeichnet einen aus unterschiedlichen Negativen zusammengesetzten Abzug, der dazu dient, ein Bild herzustellen, das nicht in der Form in der Realität vorgefunden wurde. 1918 begannen Raoul Hausmann und andere Künstler im Umkreis der Dadaisten die Fotomontage für ihre sich mit dem Prinzip des Zufalls auseinandersetzen und politisch motivierte Kunst zu entdecken. Die Fotomontage ermöglicht die Fragmentierung der Wirklichkeit in einzelne Teile und die gleichzeitige Neuordnung der Fragmente in einem real erscheinenden Bild. Die Dada-Künstler George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch und John Heartfield wollten durch Konfrontation auf vorhandene Widersprüche in der Gesellschaft hinweisen und Missstände entlarven. Höch und Hausmann liessen die einzelnen Bruckstücke, aus denen die Montage zusammengesetzt ist, sichtbar hervortreten um die Brüche bewusst auszuspielen. Heartfield arbeitete dagegen verstärkt in Richtung einer simulierten Realität. Bei den Surrealisten wird die Montage schliesslich oft gar nicht mehr demonstriert, sondern vielmehr versteckt, um die Illusion einer fantastischen Traumwelt zu erzeugen, beispielsweise bei Max Ernst.

Ades, Dawn. *Photomontage*. New York, London: Thames & Hudson, 1986.

**GOTHIC ART:** Mit der Bezeichnung *Gothic culture* oder *Gothic art* werden in der Regel Tendenzen zusammengefasst, die mit dem deutlichen Hang zur Übertretung von Tabugrenzen den Rückgriff auf historische Vorbilder besonders der Neugotik, mystische Inhalte um Unheimliches, Nächtliches und den Tod verbinden. Die Bezeichnung ist als kunsttheoretischer Begriff problematisch, da sie in vieler Hinsicht vage und dehnbar bleibt. Der Begriff stammt eigentlich aus der romantischen Literatur im England des 18. Jahrhunderts und bezeichnet in erster Linie den phantastischen, nächtlichen Roman (*Gothic novel*). Es werden aber auch häufig unterschiedliche Phänomene in Kunst, Literatur, Film und vor allem Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts unter dieser Bezeichnung eingeordnet. Oft wird *Gothic* mit "Endzeitdenken" in Verbindung gebracht. Andererseits lassen sich in der *Gothic art* auch einige grundlegende Phänomene der Postmoderne erkennen. Allan Lloyd Smith verwendet beispielsweise für einen Vergleich postmoderner Ästhetik mit derjenigen des *Gothic* Begriffe wie Unbestimmtheit, Ästhetik der Oberfläche, Nostalgie, →*Pastiche*, Exzess und Paranoia.

Smith, Allan Lloyd. "Postmodernism / Gothicism." 8–10. In: Sage, Victor; Smith, Allan Lloyd, Hrsg. *Modern Gothic*. Manchester University Press, 1996. 6–12.

**GUMMIDRUCK:** Der Gummidruck gehört zu den sogenannten Edeldruckverfahren in der Fotografie und entsteht durch direkte Kontaktkopie mit dem Negativ. Um das Positiv zu erzeugen werden Farbpigmente von wasserlöslichen Farben in Gummiarabicum benutzt. Die Entwicklung erfolgt in Wasser, das die noch löslichen nicht dem Licht oder weniger dem Licht ausgesetzten Bestandteile des Bildes wegwäscht. Schliesslich besteht das Endresultat nur aus den benutzten Farbpigmenten und ist daher vergleichbar mit einem Aquarell. Die Auswahl der Pigmente bestimmt die Farbe des Gummidrucks und je nach Wässerungs-Methode werden mehr oder weniger Details sichtbar. Durch die Benutzung von Pinseln oder Bürsten können zusätzlich charakteristische Spuren hervorgerufen werden. Die Erscheinung eines Gummidrucks kann sehr stark variieren, je nach der benutzten Technik.

**HETEROGENITÄT:** In *La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade* beschrieb Bataille sein "Projekt gegen Projekte" mit der Bezeichnung "Heterogenität". Heterogenität, so Bataille, sei die Wissenschaft dessen, was vollständig anders sei. Während das Homogene die geordnete, rationale Welt von Philosophie und Wissenschaft verkörpert, beinhaltet das Heterogene das Gegenteil. Im übertragenen Sinn verknüpfte Bataille das Homogene mit dem Prinzip der Aneignung, wie es elementar bei der Nahrungsaufnahme erfolgt. Das Heterogene wird dagegen mit all dem verbunden, was sich nicht aneignen lässt oder vom Körper ausgeschieden wird. Mit anderen Worten: sexuelle Aktivität, Körperflüssigkeiten, Exkrememente und Tod. Das menschliche Leben soll im Sinne Batailles über die Grenzen der nützlichen Produktion hinausgehen und sein Ziel in der völligen Preisgabe ("Sich-Verströmen") des Selbst erreichen. Vergleicht man Batailles Prinzip der Heterogenität mit der postmodernen Praxis in Kunstwerken, so zentrieren sich neben der Verwendung

bewusst niederer Materialien aus formaler Sicht auch die Prinzipien →Montage und →Collage um das Thema der Heterogenität.

Bataille, Georges. "La Valeur d'usage de D. A. F. de Sade." In: Ders. *Œuvre complètes II. Écrits posthumes, 1922–1940*. Paris: Gallimard, 1970. 61.

**INDEXIKALISCHES ZEICHEN:** Charles S. Peirce unterschied drei verschiedene Zeichentypen: a) *Index*: das Indexzeichen steht als Folge des Bezeichneten; wenn ein Zeichen etwas indiziert, kann man aus dem Auftreten dieses Zeichens eine Ursache erschliessen, beispielsweise Wasserdampf als Folge kochenden Wassers. Auf die Ursache schliessen wir aufgrund unserer Erfahrung und des Wissens, das wir haben. Auch dem durch technisch direkten Abklatsch der Wirklichkeit hergestellten Bildzeichen kommt eine hohe Zeugniskraft für Faktizität zu. Nicht umsonst hatte Peirce der Fotografie den Status eines *Index*, eines Anzeichens, eingeräumt, das unmittelbar auf ein tatsächlich vorhandenes Objekt verweist. b) *Ikon*: ein ikonisches Zeichen beruht immer auf einer Ähnlichkeit zwischen dem Gegenstand und dem Zeichen, das Zeichen bildet also ab. Für den Betrachter bedeutet dies jedoch, dass er Kenntnis über die Eigenschaften der Gegenstände sowie die Technik der Abbildung besitzt. In vielen Fällen ist eine gewisse Symbolik des Zeichens nicht übersehbar. c) *Symbol*: Symbole stehen zwar ebenfalls in einer Beziehung zum Gegenstand, im Gegensatz zu Index oder Ikon ist diese Beziehung jedoch willkürlich. Durch die Sprachgemeinschaft ist dieses Zeichen aber zugleich zur Konvention geworden, so dass man diese Konvention kennen muss, um das Zeichen zu verstehen.

Peirce, Charles S. *Semantische Schriften*. Hrsg. und übers. von Christian Kloesel (1. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990.

**INFORME:** Georges Bataille widmete in der Zeitschrift *Documents*, die er zwischen 1929 und 1930 herausgab, dem Begriff *Informe* einen kurzen Artikel für den *Dictionnaire critique*. Batailles *Dictionnaire* beinhaltet eine der effektivsten Attacken des Schriftstellers gegen das systematische und kategorisierende Denken der akademischen Welt. In den einzelnen Artikeln, die in loser Folge erschienen, setzte er gezielt Kontrastpunkte zu der konventionellen Auffassung von Geschlossenheit, Form und Definition. Dementsprechend wird *Informe* von Bataille nicht wirklich definiert. Er bleibt bei einer vagen Beschreibung ("*Informe* ist *etwas wie...*"): "Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce que est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat."

"Informe". *Documents*, Nr. 7 (Dez. 1929): 382. Vgl. Bataille, Georges. *Œuvre complètes I. Premiers écrits 1922–1940*. Paris: Gallimard, 1970. 217. Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

**KALOTYPPIE:** William Henry Fox Talbot erfand um 1840 das Negativ-Positiv-Verfahren der Kalotypie (auch Talbotypie genannt). Das Negativ entsteht auf einem feinen Papier, das mit Silberjodid lichtempfindlich gemacht und in Gallussäure mit Silbernitrat entwickelt wird. Zur Fixierung dient Fixiernatron. Wird das Papiernegativ mit flüssigem Wachs transparent gemacht, ermöglicht es die Herstellung beliebig vieler Kontaktkopien desselben Typs auf Papier.

**MONTAGE/DEMONTAGE:** Der Surrealismus entwickelte aus dem □Montage/Collage-Prinzip praktisch eine ästhetische Kategorie um den geschlossenen Bildraum bzw. Körper zu fragmentieren, demontieren und neu zusammenzusetzen. Dazu gehört auch die Faszination der surrealistischen Künstler für Puppen und Automaten, in denen überdies Freuds Vorstellung des □Unheimlichen manifest wird.

**OBJET TROUVÉ:** Zufällige "gefundene Objekte" – Gegenstände alltäglichen Gebrauchs oder aus der Natur – bilden aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst das Ausgangsmaterial für verschiedene Formen der Objektkunst (entweder als *Ready-mades* oder zusammengesetzt als *Assemblages*) im 20. Jahrhundert. Erstmals eingeführt wurde die Methode des Sammelns von Gegenständen von den Surrealisten. Sie interessierten sich vor allem für materielle und formale Eigenschaften, Oberflächenbeschaffenheit und die veränderte Wirkung nach der Lösung von der ursprünglichen Zweckausrichtung. Der Grundgedanke liegt beim "Finden", "Auswählen" und "Neu-Erfinden".

**PASTICHE:** Der Begriff *Pastiche* geht auf den Begriff *Pasticcio* [lat., ital.; "Pastete"] zurück, der in der Renaissance für Bilder verwendet wurde, die in betrügerischer Absicht in der Manier eines bekannten Meisters gemalt wurden. Das *Pastiche* bezeichnete ursprünglich eine zweitklassige, fragwürdige Kunst, in der stilistische Eigenheiten hoher Kunst kopiert und vermischt wurden. Zwei Komponenten bestimmen die Struktur des *Pastiche*: *Imitation* eines Vorbildes und *Vermischung* der Bestandteile. Überdies werden im *Pastiche* nicht nur feststehende Motive übernommen, sondern vor allem stilistische Eigenheiten imitiert. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erlebte das *Pastiche* in Malerei und Fotografie eine Renaissance. Vor allem in der Fotografie werden die imitierten Vorbilder aus der Kunstgeschichte mit Elementen der Fotografiegeschichte oder der Populärkultur vermischt und verfremdet. Die differenziertere Betrachtungsweise ermöglicht es, diese Werke als kritische Auseinandersetzung mit Repräsentationsmethoden der Kunst- und Fotografiegeschichte zu lesen.

Hoesterey, Ingeborg. *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

**PLATINDRUCK:** Bei diesem Edeldruckverfahren bildet ein Papier den Ausgangspunkt, das mit einer Eisensalzlösung lichtempfindlich gemacht wird. Dieses Papier wird im direkten Kontaktverfahren mit einem Negativ belichtet und anschliessend in einer Platinsalzlösung entwickelt, wobei sich an den belichteten Stellen Platin anlagert. Bei einer Abwandlung des Verfahrens wird das Platin bereits in der Schicht in Form einer Lösung von Eisenoxalat und Kaliumplatinchlorid eingelagert und mit Kalium oder Ammoniumoxalat entwickelt. Platindrucke zeichnen sich durch höchste Haltbarkeit aus, sind aber wegen der Kosten für das Platin relativ teuer.

**POP ART:** Die Anfänge der Pop Kunst werden generell Mitte der 50er Jahre angesiedelt, als in den USA und in England Künstler begannen, sich mit ihren Werken entschieden von der als traditionell, individualistisch und europäisch beeinflusst geltenden Malerei (beispielsweise dem Abstrakten Expressionismus) abzuwenden. Vereinfacht gesehen beinhaltet die Pop Kunst die Verwendung bereits bestehender Objekte und Motive, die vorzugsweise unterschiedlichen Bereichen der Populärkultur wie Werbung, Fotografie, Comicstrips und Massenmedien entnommen wurden. Das Aufgreifen verschiedener Quellen führte in der Komposition zwangsläufig zur Montagetechnik, der →*Collage* und bei Objekten zur *Assemblage* (→Objet trouvé). In den 60er Jahren setzte sich bei den Popkünstlern eine ebenfalls an der Werbeindustrie und Massenproduktion orientierte Malweise durch. Vor allem in den USA manifestierte sich eine kühle, mechanisierte, an Plakate oder Reklameschilder erinnernde, flächige Technik, die den subjektiven Einfluss des Künstlers weitgehend negiert. Die bewusste Anlehnung an populären Geschmack und "Kitsch" provozierte die Kritik, die Werke als weitgehend inhaltslose, dekorative, die Konsumgesellschaft reflektierende Kunst abzutun.

Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (MA), London: MIT Press, 1996.

**SIMULAKRUM UND ILLUSION:** Die Theorie von einer Fotografie als Simulakrum des fotografierten Gegenstandes hat den Diskurs der Fotografie nachhaltig geprägt. Rosalind Krauss beschreibt die Fotografie als "Bild, das nur durch mechanische Umstände und nicht durch innere, wesensmässige Verbindung mit dem Vorbild diesem ähnlich ist". Die Fotografie kopiere lediglich die äussere Hülle und sei daher als "falsche Kopie" zu verstehen. Krauss bezieht sich bezüglich der "falschen Kopie" auf Platons Ausführungen zum Simulakralen, bei dem die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Tatsächlichem und Simulierten bestritten wird. Wie in Platons Höhle sei der Mensch bis zu einem gewissen Grad nicht mehr von Realität umgeben, sondern von einem Realitäts-Effekt, einem Produkt aus Simulation und Zeichen. Nach Krauss dient die Fotografie in ihrer

Position als falsche Kopie dazu, dieses "System von Vorbild und Kopie, Original und Fälschung, Replikation ersten und zweiten Grades, zu dekonstruieren". Krauss hebt damit den allegorischen Abstraktionsgrad der Fotografie im Sinne Owens (→Allegorie) hervor und versteht das Medium als "ein Projekt der →Dekonstruktion". Jean Baudrillard hat für Zeichenwelten, die keine Referenz mehr zu Objekten in der Wirklichkeit haben, den Begriff Simulakrum geprägt. Baudrillard unterscheidet drei Stufen von Simulakren: a) Das Simulakrum der ersten Ordnung setze immer einen spürbaren Widerstreit des Simulakrums und des Realen voraus, es hebe den Unterschied zwischen Vorspiegelung und Bezugspunkt in der Wirklichkeit niemals ganz auf (ein Spiel, das vor allem von der Malerei als *trompe l'oeil* besonders subtil im Einbringen von *Illusionen* verwendet werde). b) Das Simulakrum der zweiten Ordnung absorbiere die Erscheinung oder löse das Reale auf. Darauf basiere die Logik der Arbeitsteilung und der Industrialisierung: vorherrschend sei die immanente Logik des operationalen Prinzips. Die Kunst sei zum Beispiel "automatisch" und "mechanisch" geworden. c) Bei den Simulakren dritter Ordnung gebe es keine Imitation des Originals mehr wie in der ersten Ordnung, aber auch keine reine Serie mehr wie in der zweiten Ordnung: stattdessen gebe es nur noch *Modelle*, aus denen alle Formen durch eine leichte Modulation von Differenzen hervorgingen. Ein Beispiel für solche grundlegenden Simulationsmodelle ist die Binarisierung aller Werte durch die Computerdigitalisierung.

Krauss, Rosalind. "A Note on Photography and the Simulacral". 1983. In: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Hrsg. Carol Squiers. Seattle: Bay Press, 1990. 139-154. Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

**STRUKTURALISMUS / POSTSTRUKTURALISMUS:** Die strukturalistische Semiologie, die auf das linguistische Modell nach Ferdinand de Saussure zurückgeht, begreift den jeweiligen Gegenstand der Untersuchung (Text, Gemälde oder Fotografie) als eine in sich geschlossene Grösse, die von grundlegenden formalen Strukturen abhängt, die aber allen solchen Werken *gemeinsam* sind. Ziel des Strukturalismus ist das Erkennen und Erarbeiten der unter der Oberfläche eines Textes oder Bildes verborgenen, universellen Tiefenstrukturen. Während sich der Strukturalismus auf das Aufdecken und Beschreiben dieser universellen Strukturen konzentriert, interessieren sich die poststrukturalistischen Tendenzen und die Semiotik für die Bedeutungen, welche die Strukturen bewirken. Ein Zeichen besteht aus zwei Ebenen: dem Signifikant, dem materiellen Träger des Zeichens (Schriftzeichen, visuelles Zeichen oder Laut) und dem Signifikat, der Bedeutung des Zeichens. Die Semiotik interessiert sich für den Raum an Bedeutungen, der zwischen Gegenstand und Leser/Betrachter entsteht und die daraus hervorgehenden Veränderungen, welche die Bedeutungen erfahren (Intertextualität).

Barthes, Roland. *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen*. In: Ders. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main 1987. Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

**Das UNHEIMLICHE:** Freud versuchte sich in seinem Aufsatz über *das Unheimliche* von 1919 dem Gegenstand zunächst über eine sprachliche Analyse zu nähern. Er bemerkte, dass das "Unheimliche" nicht wirklich in einem scharf umgrenzten Sinne gebraucht wird, jedoch immer mit etwas Angsterregendem zusammenfällt. Das Ergebnis seiner sprachlichen Untersuchung ist, dass das "Unheimliche" jene Art des Schreckhaften sei, welches auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht. Unheimlich sei vorgeblich der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut. "... das Unheimliche ist etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist." Freud entnimmt der fantastischen Literatur das Beispiel des *Sandmanns* von E. T. A. Hoffmann. Er entwickelt daraus verschiedene Erklärungen für das Unheimliche, von welchen die wichtigsten folgende Prinzipien herrühren: a) *Kastrationsangst*: Freud deutet aus der Geschichte, dass das Unheimliche direkt an der Person des Sandmannes hafte, an der Vorstellung, der Augen beraubt zu werden. Er folgerte, dass die Angst zu erblinden häufig ein Vertreter für die Kastrationsangst sei. b) *Wiederholung, Wiederkehr des Gleichen*: Unheimliches sei, was an den inneren infantilen Wiederholungszwang appelliere. Das Unheimliche sei die gleichartige Wiederkehr von Erlebnissen, Zahlen, Namen usw. in eigentlich unzusammenhängenden Ereignissen (z.B. wenn einem mehrmals am Tag die gleiche Zahl begegnet, ist man geneigt, dem eine Bedeutung zuzumessen). c) Die *Ich-Spaltung* im Bild vom Doppelgänger: Das zweite sei das Motiv des Doppelgängers. Ursprünglich sei die Vorstellung des Doppelgängers eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs gewesen. Freud führt dagegen seine Ich-Theorie ins Feld, den Gegensatz zwischen der kritischen Ich-Instanz und dem unbewusst Verdrängten. Er gibt als Beispiel das Dichterwort von den zwei Seelen in einer Brust. d) *Etwas Lebloses erscheint lebendig*: Der Automat Olympia erscheint einerseits als Doppelgängerin eines realen Menschen und ist dennoch eigentlich tot. Freud argumentierte, dass der Doppelgänger gleichzeitig das pure Gegenteil des Selbst wie auch das Ebenbild darstelle, also tot und lebendig wirke.

Freud, Sigmund. "Das Unheimliche". In: Ders. *Der Moses des Michelangelo*. Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999 (1993). 137-172.

## BIBLIOGRAFIE

Falls aus einer Übersetzung oder einer späteren Publikation zitiert wurde, ist die Originalpublikation oder das Datum der Originalpublikation in eckigen Klammern dem Eintrag angefügt. Ausstellungskataloge sind mit der Abkürzung (Kat.) gekennzeichnet und unter dem Herausgeber oder dem Titel der Ausstellung, wenn der Herausgeber nicht bekannt ist, aufgeführt.

### a) PIKTORIALISTISCHE UND MODERNE FOTOGRAFIE

**A Book of Photographs from the Collection of Sam Wagstaff.** (Kat.). New York: Gray, 1978.

**Arts Council of Great Britain.** *Pictorial Photography in Britain 1900-1920.* London, 1978.

**Ballerini, Julia.** "Recasting Ancestry: Statuettes as Imaged by Three Inventors of Photography". In: Lowenthal, Anne W., Hrsg. *The Object as Subject. Studies in the Interpretation of Still Life.* Princeton (NJ): Princeton University Press, 1996.

**Buerger, Janet E.** *The Last Decade. The Emergence of Art Photography in the 1890s.* Rochester: The Museum, 1984.

**Bunnell, Peter C.,** Hrsg. *A Photographic Vision: Pictorial Photography, 1889-1923.* Santa Barbara: P. Smith, 1980.

**Camera Work. A Photographic Quarterly.** Nendeln: Kraus Reprint, 1969.

**Doty, Robert.** *Photo Secession: Photography as a Fine Art.* Rochester, New York: George Eastman House, 1960.

**Frizot, Michel,** Hrsg. *A New History of Photography.* Köln: Könemann, 1998. [*Nouvelle histoire de la photographie.* Paris: Bordas, 1994].



## BIBLIOGRAPHIE

---

**Gernsheim, Helmut und Alison.** *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War: His Photographs and His Letters from the Crimea.* [London: Secker & Warburg, 1945]. New York, 1973.

**Green, Jonathan.** *Camera Work. A Critical Anthology.* New York: Aperture, 1973.

**Kemp, Wolfgang.** *Theorie der Fotografie I, 1839-1912.* 4 Bde. München: Schirmer-Mosel, 1979.

**Lyons, Nathan,** Hrsg. *Photographers on Photography. A critical Anthology.* Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1966.

**Mora, Gilles,** Hrsg. *Edward Weston: Forms of Passion, Passion of Forms.* Mit Texten von Terence Pitt et al. London: Thames and Hudson, 1995.

**Naef, Weston J.** *The Collection of Alfred Stieglitz: Fifty Pioneers of Modern Photography.* New York: Metropolitan Museum of Art and Viking Press, 1978.

***Picturing Modernity: Highlights from the Photography Collection of the San Francisco Museum of Modern Art.*** (Kat.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1998.

**Peterson, Christian A.** *Alfred Stieglitz's Camera Notes.* The Minneapolis Institute of Arts, 1993.

\_\_\_\_\_. *After Photo-Secession. American Pictorial Photography, 1910-55.* Minneapolis (Minn.), New York: The Minneapolis Institute of Art in ass. with W. W. Norton, 1997.

**Poivert, Michel.** "Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité." *Etudes photographiques* 8 (Sept. 2000): 93 -110.

\_\_\_\_\_. *Le pictorialisme en france.* Paris: Hoëbeke: Bibliothèque nationale, 1992.

**Plumpe, Gerhard.** *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus.* München: Fink, 1990.

**Pohlmann, Ulrich.** "Der Traum von Schönheit: Das Wahre ist schön, das Schöne ist wahr - Fotografie und Symbolismus, 1890-1914". *Fotogeschichte* 15, Nr. 58 (1995).

**Robinson, Henry P.** *Pictorial Effect in Photography, being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers.* [1869]. Mit einer Einführung von Robert A. Sobieszek. Pawlet, Vt.: Helios, 1971.

***Roger Fenton: Photographer of the 1850s.*** London: South Bank Board, 1988.

**Scharf, Aaron.** *Art and Photography.* London: Penguin Books, 1986.

**Stebbins, Theodor E.; Quinn, Karen; Furth, Leslie.** *Edward Weston: Photography and Modernism.* Boston: Little, Brown and Company, 1999.

**Stieglitz, Alfred.** *Camera Work. The Complete Illustrations, 1903-1917.* Hrsg. Simone Philippi, Ute Kieseyer. Köln, New York: Taschen, 1997.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Strand, Paul.** *Time in New England.* New York, Oxford Univ., (1950) 1980.

**Thomas Annan: Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow, 1868-1877.** (Kat.). New York, Dover, 1977.

**Walker Evans: American Photographs.** (Kat.) New York: Museum of Modern Art, (1938) 1988.

**Walker Evans at Work: 745 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes.** New York: Harper & Row, 1982.

**Weaver, Mike,** Hrsg. *The Art of Photography, 1839-1989.* London: Royal Academy of Arts, 1989.

### b) FOTOTHEORIE UND KUNSTFOTOGRAFIE SEIT DEM SURREALISMUS

**Amelunxen, Hubertus v.,** Hrsg. *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995.* 4 Bde. München: Schirmer/Mosel, 2000.

\_\_\_\_\_, et al. Hrsg. *Fotografie nach der Fotografie.* Basel: Verlag der Kunst, 1995.

**Ades, Dawn.** *Photomontage.* New York, London: Thames & Hudson, 1986.

**Barthes, Roland.** *Die Helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie.* Übers. Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. [*La Chambre Clair: Notes sur la Photographie.* Paris: Edition de l'Etoile, 1980].

\_\_\_\_\_. "Die fotografische Botschaft". (1961) In: *Der Entgegenkommende und der Stumpfe Sinn.* Übers. Helmut Becker. Kritische Essays III. Frankfurt a. M. 1990. [*L'Obvies et L'Obtus: Essays critiques III.* Paris: Seuil, 1982].

**Batchen, Geoffrey.** *Burning with Desire - The Conception of Photography.* Cambridge (MA); London: MIT Press, 1997.

**Bellmer, Hans.** *Die Puppe.* Karlsruhe: Eckstein, 1934.

**Benjamin, Walter.** "Kleine Geschichte der Fotografie". 1931. In: Michael Opitz, Hrsg. *Walter Benjamin - Ein Lesebuch.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 287-312.

\_\_\_\_\_. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". 2. Fassung 1935/36. In: Michael Opitz, Hrsg. *Walter Benjamin - Ein Lesebuch.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 313-347.

**Blessing, Jennifer,** Hrsg. *Rose is a Rose is a Rose - Gender Performance in Photography.* (Kat.). New York: Guggenheim Museum, 1997.

**Busch, Bernd.** *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie.* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1985.

**Constructed Realities : the Art of Staged Photography.** (Kat.). Kilchberg, Zürich: Edition Stemmler, 1995.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Coleman, A. D.** *The Digital Evolution. Visual Communication in the Electronic Age: Essays, Lectures and Interviews 1967-1998.* Tucson (AZ): Nazraeli Press, 1998.

**Crimp, Douglas.** "Pictures". *October* 8 (1979): 75-88.

**Deutsche Werbefotografie 1925 – 1988.** (Kat.). Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1989.

**Edwards, Paul.** "Against the Photograph as Memento Mori". *History of Photography*. Vol. 22, Nr. 4 (Winter 1998).

**Flusser, Vilém.** *Die Revolution der Bilder.* Mannheim: Bollmann, 1995.

\_\_\_\_\_. *Für eine Philosophie der Fotografie.* Göttingen: European Photography, 1997.

**Forrester, Mary.** *Perpetual Motive: The Art of Man Ray.* New York: Abbeville Press, 1988.

**Grundberg, Andy.** "Crisis of the Real: Photography and Postmodernism". In: Daniel P. Younger, Hrsg. *Multiple Views. Logan Grant Essays on Photography 1983-89.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991. 363-386.

**Haenlein, Carl-Albrecht,** Hrsg. *Dada: Photographie und Photocollage.* Hannover: Kestner, 1979.

**Herzog, Hans-Michael,** Hrsg. *The Body / Le Corps. Zeitgenössische Kunst aus Kanada.* Zürich: Edition Stemmler, 1994.

**History of Photography. An international quarterly.** London: Taylor & Francis, 1977 –.

**Jaguer, Edouard.** *Les Mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie.* Paris: Flammarion, 1982.

**Janus, Elisabeth,** Hrsg. *Die Rache der Veronika - Aktuelle Perspektiven der zeitgenössischen Fotografie. Die Fotosammlung Lambert.* (Kat.). Deichtorhallen Hamburg. Zürich: Scalo, 1998.

**Jay, Martin.** "The Camera as a Memento Mori: Barthes, Metz and the Cahiers du Cinema". In: *Downcast Eyes. The Denigration of Visions in Twentieth Century French Thought.* Berkeley: University of California Press, 1993. 435-491.

**Jeff Wall: Transparencies.** München: Schirmer/Mosel. 1986.

**Jeff Wall, Dead Troops Talk.** (Kat.) Konzeption Martin Schwander und Jeff Wall. Basel: Wiese, 1993.

**Kemp, Wolfgang.** *Theorie der Fotografie II, 1913-1945.* 4 Bde. München: Schirmer-Mosel, 1983.

\_\_\_\_\_. *Theorie der Fotografie III, 1945-1980.* 4 Bde. München: Schirmer-Mosel, 1983.

\_\_\_\_\_. *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie.* München: Schirmer-Mosel, 1978.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Krauss, Rolf H.** *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie.* Ostfildern bei Stuttgart: Cantz, 1998. 37.

**Krauss, Rosalind; Livingston, Jane; Ades, Dawn.** *L'Amour fou: Photography and Surrealism.* New York: Abbeville Press, Inc., 1985.

**Krauss, Rosalind.** *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände.* Übers. Henning Schmidgen. München: Wilhelm Fink, 1998. [*Le Photographique: Pour une Théorie des Ecarts.* Übers. Marc Bloch, Jean Kempf. Paris: Macula, 1990].

\_\_\_\_\_. *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.* Übers. Jörg Heiniger. Mit einem Vorw. von Herta Wolf, Hrsg. Geschichte und Theorien der Fotografie Bd. 2. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000. [*The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths.* Cambridge (Mass.): MIT Press, 1985].

**Lautlose Gegenwart. Das Stilleben in der zeitgenössischen Fotografie.** (Kat.) Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Bielefelder Kunstverein, 1999.

**Lichtenstein, Therese.** *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press; New York: International Center of Photography, 2001.

**Lister, Martin,** Hrsg. *The Photographic Image in Digital Culture.* New York: Routledge, 1995.

**Liquid Crystal Futures: Contemporary Japanese Photography.** (Kat.) Edinburgh: Fruitmarket Gallery, 1994.

**Lunenfeld, Peter,** Hrsg. *The Digital Dialectic: New Essays on New Media.* Cambridge (Mass.): MIT Press. 1999.

**Lyons, Nathan,** Hrsg. *Photographers on Photography. A critical Anthology.* Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1966.

**Naumann, Barbara,** Hrsg. *Vom Doppelleben der Bilder.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1993.

**Neusüss, Floris M.,** *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Die andere Seite der Bilder: Fotografie ohne Kamera.* Köln: DuMont, 1990.

**Sontag, Susan.** *Über Fotografie.* Frankfurt a. M.: Fischer, 1980. [*On Photography.* New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977].

**Schouten, Frans et al.** *Grotesque. Natural Historical & Formaldehyde Photography.* (Kat.). Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

**Soieszek, R. A.** *The Art of Persuasion: A History of Advertising Photography.* New York: H. N. Abrams, 1988.

**Squiers, Carol S.,** Hrsg. *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography.* Seattle, Washington: Bay Press, 1990.

**Stearns, Robert,** Hrsg. *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory.* (Kat.) Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1995.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Sullivan, Constance**, Hrsg. *Legacy of the Light*. New York: Knopf, 1987.

**Symposium - Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst**. Akademie Schloss Solitude. Stuttgart: Edition Cantz, 1990.

**Townsend, Chris**. *Vile Bodies - Photography and the Crisis of Looking*. München, New York: Prestel, 1998.

**Weiermair, Peter**. *Aspekte und Perspektiven der Photographie*. Regensburg: Lindiger und Schmid, 1996.

\_\_\_\_\_, Hrsg. *Das Mass der Dinge. Über die Beziehung zwischen Photographie und Gegenstand*. Zürich, New York: Stemmle, 1998.

\_\_\_\_\_. *Lust und Leere, Japanische Fotografie der Gegenwart*. (Kat.) Kunsthalle Wien. Zürich: Edition Stemmle, 1997.

**Yasumi, Akihito**. *The Japanese Box*. Steidl, 2001.

**Zeitgenössische Fotokunst aus Japan**. (Kat.) Neuer Berliner Kunstverein. Heidelberg: Umschau/Braus, 1999.

### c) AUSGEWÄHLTE FOTOKÜNSTLER DES AUSGEHENDEN 20. JAHRHUNDERTS

ARAKI, Nobuyoshi

**Araki, Nobuyoshi**. *The Works of Nobuyoshi Araki*. Bd. I-XX. Tokyo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Akt-Tokyo, 1971-1991*. Mit Texten von Hiromi Ito, Toshiharu Ito, Taeko Tomiaka. Übers. Feichtenberger, Klaus et al. Graz: Edition Camera Austria, 1992.

\_\_\_\_\_. *Thushi-Sai*. Tokyo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Shikijyo. Sexual Desire*. Mit Texten von Jean-Christoph Ammann, Peter Weiermair, Mario Kramer. Kilchberg, Zürich: Edition Stemmle, 1996.

**Goldin, Nan; Araki, Nobuyoshi**. *Tokyo Love: Spring Fever 1994*. Zürich; New York: Scalo, 1995.

**Nobuyoshi Araki - Tokyo Novelle**. (Kat.). Kunstmuseum Wolfsburg: Cantz, 1997.

**Nobuyoshi Araki: Tokyo Comedy**. (Kat.). Wien: Wiener Secession, 1997.

**Riemenschneider, Burkhard**, Hrsg. *Araki – Tokyo Lucky Hole*. Mit Texten von Akihito Yasumi und Akira Suei. Köln: Benedikt Taschen, 1997.

**Skyscapes /Nobuyoshi Araki**. Übers. Elliot, Fiona; Ora, Shihoko; Vogl, Walter. Zürich: Codax Publisher, 1999.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Zdenek, Felix**, Hrsg. *Nobuyoshi Araki. Shijyo. Tokyo - Marketplace of Emotions*. Kilchberg, Zürich: Edition Stemmle, 1998.

Fontcuberta, Joan

**Fontcuberta, Joan.** *Fauna*. Göttingen: European Photography, 1985.

\_\_\_\_\_. *Herbarium*. Göttingen: European Photography, 1985.

\_\_\_\_\_. *Sputnik*. Madrid: Fond. Arte e Tecnologia, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sciencia y Fricción. Fotografía, Naturaleza, Artificio*. Mit Texten von Vilém Flusser, Jean-François Chevrier, Joachim Schmid, Cuauhtémoc Medina, Joris-Karl Huysmans, Agnes Clerc, Derek Bennett, Jorge Ribalta, Glòria Picazo, Harriet Ritvo, Pere Alberch, Midas Dekkers, Herbert G. Wells, Juan Perocho, Hiroshi Aramata, Pere Formiguera, Herman Melville y Fernando Castro Flórez. Murcia: Mestizo, 1998.

**Joan Fontcuberta, Gustavo Martín Garzo et al.** *Bestiario*. Madrid: Siruela, 1997.

Mapplethorpe, Robert

**A Book of Photographs from the Collection of Sam Wagstaff**. New York; Gray Press 1978.

**Danto, Arthur C.** *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

**Holborn, Mark; Levas, Dimitri**, Hrsg. *Mapplethorpe*. Mit einem Essay von Arthur C. Danto. Übers. Ohl, Manfred; Sartorius, Hans. München: Schirmer/Mosel, 1992.

**Kardon, Janet.** *Robert Mapplethorpe. The Perfect Moment*. Philadelphia: The Institute, 1988.

**Les autoportraits de Mapplethorpe**. (Kat.) Mit Texten von Jean-Michel Ribettes, Jean-Louis Déotte. Paris: Baudoin Lebon, 1996.

**Mapplethorpe**. (Kat.). Pully: FAE Musée d'art contemporain, 1991.

**Mapplethorpe - Altars**. Beitrag von Edmund White. New York: Random House, 1995.

**Mapplethorpe, Robert.** *Pistils*. New York: Random House, 1996.

\_\_\_\_\_. *Flowers*. Mit einem Text von Patty Smith [Übers. Karin Graf]. München: Schirmer/Mosel, 1993.

\_\_\_\_\_. *Black Book*. Vorwort von Ntozake Shange. New York: St. Martin's Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Black Flowers*. Madrid: Fernando Vijande Editor, 1985.

**Marshall, Richard**, Hrsg. *Robert Mapplethorpe*. Mit Texten von Richard Howard, Ingrid Sischy. (Kat.). New York: Whitney Museum of American Art, 1988.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Morrisroe, Patricia.** *Mapplethorpe eine Biographie.* Übers. Pociao und Peter Hiess. München: Gina Kehayoff cop., 1996. [*Mapplethorpe: A Biography.* New York: Random House, 1995].

**Rimbaud, Arthur.** *A Season in Hell.* Übers. Paul Schmidt; mit Fotografien von Robert Mapplethorpe. Boston: Little, Brown and Co., 1997.

**Robert Mapplethorpe, 1970-1983.** (Kat.) London: Institute of Contemporary Arts, 1983.

**Robert Mapplethorpe: ten by ten.** München: Schirmer/Mosel, 1988.

**Schultz, Peter.** "Robert Mapplethorpe's Flowers". *History of Photography.* Vol. 22, No. 1 (Spring 1998): 84-89.

PARKER, Olivia

**Caponigro, John Paul.** "Dialogs - Olivia Parker". *View Camera Magazine* (July/August, 1997).

**Kojima, Hisaka; Igarashi, Takenobu.** *Digital Image Creation: Insights Into the New Photography.* Berkeley, (CA): Peachpit Press, 1996.

**Parker, Olivia; Strand, Mark,** Hrsg. *Under the Looking Glass.* Color Photographs by Olivia Parker. Boston: Little Brown and Co., 1983.

**Parker, Olivia.** *Weighing the Planets.* Boston: Little Brown and Co., 1987.

\_\_\_\_\_. *Signs of Life: Photographs by Olivia Parker.* Boston : David R. Godine, 1978.

PENN, Irving

**Eskildsen, Ute,** Hrsg. *Irving Penn, Objects for the Printed Page.* (Kat.) Essen: Museum Folkwang, 2001.

**Foresta, Mary; Stapp, William F.** *Irving Penn Master Images: The Collections of the National Museum of American Art and the National Gallery.* Washington: Smithsonian Institution, 1990.

**Irving Penn: A Career in Photography.** (Kat.) Chicago: Art Institute of Chicago in Association with Bulfinch Press, 1997.

**Irving Penn: Cranium Architecture: December 1-January 14, 1989.** (Kat.) New York: Pace/MacGill Gallery, 1986.

**Irving Penn: Recent Still Life, Negatives 1979-1980, Prints in Platinum Metals 1980-1982.** (Kat.) New York: The Gallery, 1982.

**Penn, Irving.** *Still Life: Irving Penn Photographs, 1938-2000.* London: Thames & Hudson, 2001.

\_\_\_\_\_. *Still Life.* Mit einer Einführung von John Szarkowski. Boston: Bulfinch Press Book, 2001.

## BIBLIOGRAPHIE

---

\_\_\_\_\_. *Flowers: Photographs*. New York: Harmony Books, 1980.

**Szarkowski, John.** *Irving Penn (Museum of Modern Art)*. New York: Museum of Modern Art, 1984.

**Westerbeck, Colin,** Hrsg. *Irving Penn: Eine Retrospektive*. Übers. Marion Kagerer et al. München: Schirmer/Mosel, 1997.

PURCELL, Rosamond

**Fisher, Jon Marshall.** "An Eye for Anomaly". *The Atlantic Monthly*. Vol. 281, Nr. 4 (1998).

**Purcell, Rosamond Wolff.** "The Flatland of Photography". *Harvard Magazine*. Vol. 103, Nr. 5 (Mai/Juni 2001).

\_\_\_\_\_. *Special Cases: Natural Anomalies and Historical Monsters*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.

\_\_\_\_\_. *Swift as a Shadow: Extinct and Endangered Animals*. Mit Beiträgen der Mitarbeiter von Naturalis, Nationaal Natuurhistorische Museum, Leiden und einem Nachwort von Ross D. E. MacPhee. Boston: A Mariner Original/Houghton Mifflin Co., 1999.

**Purcell, Rosamond Wolff; Gould, Stephen Jay,** Hrsg. *Finders and Keepers. Eight Collectors*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1992.

\_\_\_\_\_, Hrsg. *Illuminations. A Bestiary*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1986.

\_\_\_\_\_. *Crossing Over: Where Art and Science Meet*. New York: Three Rivers Press, 2000.

RICHON, Olivier

**Berger, John; Richon, Olivier.** *Other than itself. Writing Photography* (Edition of 2000).

**Metzger, Rainer.** "Olivier Richon: Die Allegorie der Allegorie". (Gespräche mit Künstlern). In: *Kunstforum international. Kunst Geschichte Kunst*. Bd. 123. (1993).

**Phototextes: Andrew Cameron, Karen Knorr, Mark Lewis, Olivier Richon, Mitra Tabrizian.** (Kat.). Genève: Musée d'art et d'histoire, 1982.

**Richon, Olivier.** *After D. L.* Edition Camera Austria. 1995.

**Stahel, Urs; Heller, Martin,** Hrsg. *Wichtige Bilder. Fotografie in der Schweiz*. Zürich: Der Alltag, 1990.



## BIBLIOGRAPHIE

---

SERRANO, Andres

***A history of Andres Serrano, a History of Sex.*** (Kat.). Groningen : Groninger Museum, 1997.

***Andres Serrano. Le sommeil de la surface.*** Mit Texten von Daniel Arasse, Jean Louis Schefer, Jean-Michel Rey, Philippe Blon und Stephan Bann. Arles: Actes Sud, 1994.

***Andres Serrano: The Morgue.*** (Kat.). Paris : La Galerie, 1993.

***Andres Serrano - The Morgue.*** (Kat.). Tel Aviv : Tel Aviv Museum of Arts. 1996.

***Art Proa 1. Andrés Serrano.*** (Kat.) Mit Texten von Victoria Verlichak, Adriana Rosenberg, Arturo Carvajal. Buenos Aires: Fundación Proa. 1997.

**Lippard, Lucy.** "Andres Serrano: The Spirit and the Letter". *Art in America*. (April 1990).

**Murphy, Patrick T.,** Hrsg. *Andres Serrano: Works 1983-1993*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1994.

**Wallis, Brian,** Hrsg. *Andres Serrano: Body and Soul*. New York: Takarajima Press, 1995.

SHERMAN, Cindy

**Avgikos, Jan.** "Cindy Sherman: Burning Down the House". *Artforum* 31.5 (1993): 74-76.

**Arenas, Amelia.** *Afraid of the Dark: Cindy Sherman and the Grotesque Imagination*. Japan: Museum of Modern Art, 1996.

***Cindy Sherman.*** (Kat.) Kunsthalle Basel, 1991.

***Cindy Sherman.*** (Kat.) Houston: Contemporary Arts Museum, 1984.

***Cindy Sherman.*** München: Schirmer/Mosel, 1982.

***Cindy Sherman. Retrospective.*** Mit Beiträgen von Amanda Cruz, Elizabeth A. T. Smith, Amelia Jones. (Kat.). Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998.

***Cindy Sherman - Im Gespräch mit Wilfried Dickhoff.*** Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.

**Danto, Arthur C.** *Untitled Film Stills - Cindy Sherman*. München: Schirmer/Mosel, 1990. [*Cindy Sherman: Untitled Film Stills*. New York: Rizzoli, 1990.]

\_\_\_\_\_. *History Portraits*. New York: Rizzoli, 1991.

**Koether, Jutta.** "Cindy Sherman". *Camera Austria international* 67 (1999): 18-29.

**Krauss, Rosalind; Bryson, Norman.** *Cindy Sherman - Arbeiten von 1975-1993*. München: Schirmer/Mosel, 1993.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Krauss, Rosalind.** "A Note on Photography and the Simulacral". 1983. In: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Hrsg. Carol Squiers. Seattle: Bay Press, 1990. 139-154.

**Macdonald, Erik.** "Dis-seminating Cindy Sherman: the Body and the Photograph". *Art criticism* 5, Nr. 2 (1989): 35-40.

**Menard, Andrew.** "Cindy Sherman: the Cyborg Disrobes". *Art criticism* 9, Nr. 2, (1984): 38-48.

**Metz, Christian.** "Photography and Fetish". 1984. In: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Hrsg. Carol Squiers. Seattle: Bay Press, 1990. 155-164.

**Mulvey, Laura.** *Fetishism and Curiosity*. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1996. Kap. 5: 65-76

**Schneider, Christa.** *Cindy Sherman - History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*. München: Schirmer/Mosel, 1995.

**Sherman, Cindy.** *Fitcher's Bird*. Nach dem Märchen der Gebrüder Grimm. New York: Rizzoli, 1992.

**Zdenek, Felix; Schwander, Martin,** Hrsg. *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*. Mit Texten von Elisabeth Bronfen und Ulf Erdmann Ziegler. (Kat.). Deichtorhallen Hamburg, Malmö Konsthall, Kunstmuseum Luzern. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995.

SUGIMOTO, Hiroshi

**Artschwager, Richard.** *Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto*. Zürich: Parkett-Verlag, 1996.

**Contemporary Japanese Art in America I.: Arita, Nakagawa, Sugimoto.** (Kat.) New York, N.Y.: Japan Society, 1987.

**Thomas Kellein.** *Hiroshi Sugimoto – Time Exposed*. (Kat.). Kunsthalle Stuttgart, 1995.

**Sugimoto.** (Kat.). Houston: Contemporary Arts Museum; Tokyo: Hara Museum of Contemporary Art, 1996.

**Sugimoto.** (Kat.). Los Angeles, Calif.: Museum of Contemporary Art; New York: Fotofolio, 1999.

**Sugimoto Portraits.** (Kat.) Deutsche Guggenheim Berlin: Hatje Cantz, 2000.

WITKIN, Joel-Peter

**Celant, Germano.** *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995.

**Cravens, R. H.** *Joel-Peter Witkin*. *Aperture*: Nr. 133 (Herbst 1993): 54-63.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Dermer, Rachelle A.** "Joel-Peter Witkin and Dr. Stanley B. Burns. A Language of Body Parts". *History of Photography* (Medicine and Photography) 23, Nr. 3 (Herbst 1999): 232-244.

**Edwards, Owen.** "Joel-Peter Witkin". *American Photographer* (Nov. 1985).

**Joel Peter Witkin.** (Kat.). Amsterdam: Stedelijk Museum, 1983.

**Joel-Peter Witkin.** Pasadena, Calif.: Twelvetreets Press, 1985.

**Karallus, Christine.** *Joel-Peter Witkin – Eine Analyse seiner fotografischen Inszenierungen.* Diplomarbeit [Typoskript]. Berlin: Technische Universität, 1991.

**Parry, Eugenia.** *Joel-Peter Witkin.* Paris: Phaidon, 2001.

**Villasenor, Maria Christina.** „The Witkin Carnival“. *Performing Arts Journal* 18, Nr. 2 (May 1996): 77-82.

**Witkin, Joel-Peter.** *Forty Photographs.* (Kat.) San Francisco Museum of Modern Art, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Bone House.* New York: Corpus, 1974.

\_\_\_\_\_. *Gods of Earth and Heaven.* Altadena: Twelvetreets, 1989.

\_\_\_\_\_, Hrsg. *Harms Way: Lust & Madness, Murder & Mayhem: a Book of Photographs.* Santa Fe (NM): Twin Palms Publishers, 1994.

**Witkin, Joel-Peter; Burns, Stanley B.,** Hrsg. *Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive.* Pasadena (CA): Twelvetreets Press, 1987.

e) STILLEBENMALEREI, NORDISCHER BAROCK, KUNST UND WISSEN-SCHAFT ZU  
BEGINN DER NEUZEIT

**Alpers, Svetlana.** *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.* Übers. Hans Udo Davitt. Mit einem Vorw. von Wolfgang Kemp. Köln: Dumont, 1985. [*The Art of Describing.* Chicago: University Press, 1983].

**Bedoni, Stefania.** *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento.* Florenz, 1983.

**Bergström, Ingvar.** *Dutch Stillife Painting in the Seventeenth Century.* 1. Ausg. New York: T. Yoseloff, 1956. New York: Hacker Art Books, 1983.

\_\_\_\_\_. "Vanité et Moralité". *L'Œil* (Oktober 1970): 12-17.

**Bialostocki, Jan.** "Kunst und Vanitas". In: *Stil und Ikonographie* (Studien zur Kunstwissenschaft). Köln: DuMont, 1981. 269-317.

\_\_\_\_\_. *Man and Mirror in Painting; Reality and Transience.* New York: New York University Press, 1977.

**Bryson, Norman.** *Looking at the overlooked. Four Essays on Still Life Painting.* London: Reaktion Books, 1999.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Burda, Christa.** *Das Trompe-l'œil in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.* (Typoskript). Diss. Universität München, 1969.

**Chastel, André.** "Le Baroque et la mort". In: *Rettorica e Barocco. Atti dell III Congresso Internazionale de Studi Umanistici. Venezia 1954.* Rom, 1955. 33-46.

**Chong, Alan; Kloek, Wouter,** Hrsg. *Stillife Paintings from the Netherlands 1550-1720.* (Kat.). Rijksmuseum, Amsterdam; The Cleveland Museum of Art. Zwolle: Waanders Publishers, 1999.

**Clair, Jean** (Hrsg.). *L'âme au corps: arts et sciences 1793-1993.* (Kat.). Paris: Gallimard/Electa. 1993.

**Cohen, Kathleen.** *Metamorphosis of a Death Symbol.* Los Angeles: University of California Press, 1973.

**De Girolami Cheney, Liana,** Hrsg. *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature, and Music: Comparative and Historical Studies.* Lewiston (NY): Mellen Press, cop. 1992.

**Ebert-Schifferer, Sybille.** *Die Geschichte des Stillebens.* München: Hirmer, 1998.

**Fleischer, Roland E.; Munshower, Susan Scott,** Hrsg. *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting.* Pennsylvania State University, 1988.

**Gombrich, Ernst H.** *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance.* (3. Ed.). Chicago (IL): University of Chicago Press, 1985.

\_\_\_\_\_. "Das Stilleben in europäischer Kunst". In: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst.* TB-Ausg. Frankfurt a. M., 1978. [Wien: Europaverlag, 1973.] 171-188

\_\_\_\_\_. *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung.* Köln: Phaidon, 1967. [*Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.]

**Ijdelheid der Ijdelheiden: Hollandse Vanitas-voorstellingen uit de Zeventiende Eeuw.** Mit Beiträgen von M. Wurfbain and I. Bergström. (Kat.). Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, 1970.

**Impey, Oliver; McGregor, Arthur,** Ed. *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe.* Oxford: Clarendon Press, 1985.

**Ingen, Ferdinand v.** *Vanitas und Memento Mori in der Deutschen Barocklyrik.* Groningen: Wolters, 1966.

**König, Eberhard; Schön, Christine.** *Stilleben.* Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Bd. 5. Hrsg: Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin. Berlin: Reimer, 1996.

**Koozin, Kristine Lynn.** *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck. Metaphoric Realism.* Lewiston (NY); Queenston (ON): Edwin Mellen, 1990.

## BIBLIOGRAPHIE

---

\_\_\_\_\_. *Metaphors of „Memento mori“: Still Life Painting of Seventeenth-Century Holland*. (Typoskript). Diss. Ohio University, 1984.

**Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle.** (Kat.). Caen: Musée des Beaux Arts: Albin Michel, 1990.

**Lowenthal, Anne W.**, Hrsg. *The Object as Subject. Studies in the Interpretation of Still Life*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1996.

**Mastai, M. L. d'Otrange.** *Illusion in Art: Trompe l'Œil, A History of Pictorial Illusionism*. New York: Abaris Books, 1975.

**Mathieu-Castellani, Gisèle.** *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*. Paris: A.-G. Nizet, 1988.

**Milman, Miriam.** *Trompe-l'œil Painting. The Illusions of Reality*. New York: Rizzchi, 1983.

**Novak, Elisabeth.** *Das holländische Vanitas-Stilleben des 17. Jahrhunderts*. [Typoskript]. Diss. Salzburg, 1974.

**Panofsky, Erwin.** *Perspective as Symbolic Form*. Übers. Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1991.

**Petherbridge, Deanna; Jordanova, Ludmilla.** *The Quick and the Dead. Artist and Anatomy*. Manchester: National Touring Exhibitions, 1997.

**Roberts, K. B.; Tomlinson, J. D. W.** *The Fabric of the Body: European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

**Sawday, Jonathan.** *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London, New York: Routledge, 1995.

**Schama, Simone.** *Perishable Commodities: Dutch Still Life Paintings and the „Empire of Things“*. London, New York: Routledge, 1993.

**Schneider, Norbert.** *Stilleben – Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln: Taschen, 1989.

\_\_\_\_\_. "Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus". *Kritische Berichte* 8, Nr. 4/5 (1980): 8-34.

**Skreiner, Wilfried August.** *Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei*. [Typoskript]. Diss. Karl-Franzens-Universität, Graz, 1963.

**Sonnema, Roy Brian.** *The early Dutch Vanitas Still-Life*. [Typoskript]. Diss. California State University, Fullerton (MA), 1980.

**Staedman, Philip.** *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

**Stilleben in Europa.** (Kat.). Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. 1979.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Schuster, Eva**, Hrsg. *Das Bild vom Tod*. (Kat.). Grafiksammlung der Heinrich-Heine Universität Düsseldorf. Recklinghausen: Aurel Bongers, 1992.

**Wheelock, Arthur K.** *Vermeer & the Art of Painting*. New Haven, London: Yale University Press, 1995.

**Wallert, Arie**, Hrsg. *Still Lives: Techniques and Style. The Examination of Paintings from the Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1999.

**Wolbert, Klaus**, Hrsg. *Memento mori: Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Kat.). Darmstadt: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1984.

### e) DIVERSE LITERATUR

**Bal, Mieke**. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999.

\_\_\_\_\_, Hrsg. *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford (CA): University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Looking in – The Art of Viewing*. Amsterdam: G + B Arts International, 2001.

**Barthes, Roland**. *S/Z*. Übers. Richard Miller. New York. Hill and Wang, 1974. [S/Z. Paris: Seuil, 1970.]

\_\_\_\_\_. *Das Semiologische Abenteuer*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. [L'Aventure Sémiologique. Paris: Seuil, 1985].

\_\_\_\_\_. "Le Monde-objet". In: *Essais critiques*. 19-28. Paris: Editions du Seuil, 1964.

\_\_\_\_\_. *Im Reich der Zeichen*. Übers. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. [L'Empire des Signes. Genf: Editions d'Art Albert Skira S. A., 1970.].

**Bataille, Georges**. *Die Tränen des Eros*. Übers. Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz, 1993. [Les Larmes d'Eros. Paris: Pauvert, 1961].

\_\_\_\_\_. *Die Erotik*. Übers. Gerd Bergfleth, Hrsg. München: Matthes & Seitz, 1994. [L'Érotisme. Paris: Minuit, 1957].

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard 1987.

\_\_\_\_\_. *Histoire de l'œil*. Paris, 1926; Sevilla, 1940 (mit Zeichnungen von Hans Bellmer); Burgos, 1941; Paris 1967. Alle Ausgaben – mit Ausnahme der letzten – erschienen unter dem Pseudonym Lord Auch].

\_\_\_\_\_. "Informe". *Documents* 1, Nr. 7 [1929]. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1991.

**Baudrillard, Jean**. "The Procession of the Simulacra". Übers. Paul Foss und Paul Patton. *Art and Text*, Nr. 11 (Sept. 1983): 3-47. Neudruck in: Wallis, Brian, Hrsg. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York, Boston: New Museum of Contemporary Art and David Godine, 1984. 253-281.

## BIBLIOGRAPHIE

---

\_\_\_\_\_. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Übers. G. Bergfleth, G. Ricke und R. Voullié. München, 1991. [*L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.]

\_\_\_\_\_. *Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse*. Übers. R. Voullié. Berlin, 1994. [*L'illusion de la fin, ou, La grève des événements*. Paris: Galilée, 1992].

\_\_\_\_\_. *Die Illusion und die Virtualität*. Übers. Helmut P. Einfalt. Hrsg. G. J. Lischka. Bern: Benteli, 1994.

\_\_\_\_\_. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

**Benjamin, Andrew; Osborne, Peter**, Hrsg. *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. London: Institute of Contemporary Arts, 1991.

**Boothby, Richard**. *Death and Desire - Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud*. New York, London: Routledge, 1991.

**Breton, André**. *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. Ruth Henry. Hamburg: Rowohlt, 1990. [*Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1962].

\_\_\_\_\_. *Der Surrealismus und die Malerei*. Berlin: Propyläen, 1965. [*Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 1965.]

\_\_\_\_\_. *What is Surrealism?* Übers. David Gascoyne. New York: Haskell House Publishers, 1974. [*Qu'est-ce que le surréalisme?* Paris, 1936].

**Bronfen, Elisabeth**. *Nur über ihre Leiche - Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Antje Kunstmann, 1994.

**Bürger, Peter**. *Ursprung des postmodernen Denkens*. Weilerswist: Velbrück, 2000.

**Cathorne, Nigel**. *Ukiyo-E. Die Kunst des Japanischen Farbholzschnitts*. Übers. Jürgen Blasius. Augsburg: Battenberg, 1998. [*The Art of Japanese Prints*. London: Hamlyn, 1997].

**Chatwin, Bruce**. *In Patagonia*. [1977]. London: Vintage, 1998.

**Derrida, Jacques**. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. (Kat.). Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.

\_\_\_\_\_. *Die Wahrheit in der Malerei*. Hrsg. Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1992. [*La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.]

\_\_\_\_\_. *Grammatologie*. Frankfurt a. M., 1982. [*De la Grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967].

**Docker, John**. *Postmodernism and Popular Culture – A Cultural History*. Cambridge: University Press, 1994.

**Eco, Umberto**. *Über Spiegel und andere Phänomene*. Übers. Burkhart Kroeber. München, Wien: Carl Hanser, 1988. [*Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985].

\_\_\_\_\_. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

## BIBLIOGRAPHIE

---

**Foster, Hal.** *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge (MA), London: MIT Press, 1996.

\_\_\_\_\_, Hrsg. *Postmodern Culture.* [1983]. London: Pluto Press, 1987.

**Foucault, Michel.** *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Frankfurt a. M., 1971. [*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris, 1966].

\_\_\_\_\_. *Archäologie des Wissens.* Frankfurt, 1973. [*L'archéologie du savoir.* Paris, 1969].

**Fuller, Gregory.** *Endzeitstimmung – Düstere Bilder in goldener Zeit.* Köln: DuMont, 1994. 133.

**Freud, Sigmund.** *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften.* Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernard Görlich. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997 (1994).

\_\_\_\_\_. *Der Moses des Michelangelo.* Schriften über Kunst und Künstler. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999 (1993).

\_\_\_\_\_. *Das Ich und das Es.* Metapsychologische Schriften. Einleitung von Alex Holder. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999 (1992).

**Grunenberg, Christoph,** Hrsg. *Gothic. Transmutations of Horror in late Twentieth Century Art.* Cambridge (MA), London (England): MIT Press, 1997.

**Heidegger, Martin.** *Der Ursprung des Kunstwerkes.* 1960. Stuttgart: Reclam, 1999.

**Hoesterey, Ingeborg.** *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature.* Bloomington: Indiana University Press, 2001.

**Jameson, Frederic.** *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

**Kayser, Wolfgang.** *Das Groteske in Malerei und Dichtung.* Hamburg: Rowohlt, 1960.

**Keller, Luzius** (Hrsg.). *Marcel Proust, Nachgeahmtes und Vermischtes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

**Kobayashi, Tadashi.** *Ukiyo-e: An Introduction to Japanese Woodblock Prints.* Übers. Mark A. Harbinson. Tokyo; New York; London: Kodansha, 1992. [*Ukiyo-e.* Kodansha, 1982].

**Krauss, Rosalind.** *The Picasso Papers.* London: Thames & Hudson, 1998.

**Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain.** *Formless. A User's Guide.* New York: Zone Books, 1997.

**Kristeva, Julia.** *Powers of Horror: An Essay on Abjection.* Übers. Leon S. Roudiez. New York: G. Olms, 1982. [*Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection.* Paris: Seuil, 1980].

**Kultermann, Udo.** *Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen.* München: Scaneg, 1991.



## BIBLIOGRAPHIE

---

**Lacan, Jacques.** *Das Seminar Buch XI. Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.* Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Dt. von Norbert Haas. Berlin: Quadriga, 1996. ["Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse".(1964). In: Jacques Alain Miller, Hrsg. *Le Seminaire de Jacques Lacan.* Livre XI. Paris, 1973.]

\_\_\_\_\_. "La relation d'objet". (1956-1957). In: Jacques Alain Miller, Hrsg. *Le Seminaire de Jacques Lacan.* Livre IV. Paris, 1973.

**Lane, Richard.** *Ukiyo-e Holzschnitte: Künstler und Werke.* Übers. Klaus J. Brandt. Zürich: Orell Füssli, 1978. [*Images of the Floating World: The Japanese Print.* Fribourg: Office du Livre, 1978].

**Moos, Stanislaus v.** *Venturi, Rauch und Scott Brown.* München: Schirmer/Mosel, 1987.

**Müller-Tamm, Pia; Sykora, Katharina,** Hrsg. *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne.* (Kat.). Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln: Oktagon. 1999.

**Mulvey, Laura.** *Fetishism and Curiosity.* Bloomington (IN): Indiana University Press, 1996.

**Nadeau, Maurice.** *Geschichte des Surrealismus.* Übers. Karl Heinz Laier. Hamburg: Rowohlt, 1992. [*Histoire du Surréalisme.* Paris, 1945].

**Owens, Craig.** "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism". *October* 12 (Frühling 1980): 67-86 (Teil 1). *October* 13 (Sommer 1980): 59-80 (Teil 2).

**Pagel, Gerda.** *Jacques Lacan zur Einführung.* Hamburg: Junius, 1999.

**Pascal, Blaise.** *Gedanken.* Nach der endgültigen Ausgabe übertragen von Wolfgang Rüttenauer. Köln: Parkland, 1997.

**Ragland, Ellie.** *Essays on the Pleasures of Death - From Freud to Lacan.* New York, London: Routledge, 1995.

**Rebbelmund, Romana.** *Appropriation Art: Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert.* Frankfurt a. M.: Lang, 1999.

**Sage, Victor. Smith, Allan Lloyd,** Hrsg. *Modern Gothic.* Manchester, New York: Manchester University Press, 1996.

**Stewart, Susan.** *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection.* Durham, London: Duke University Press, 1993.

**Venturi, Robert.** *Komplexität und Widerspruch in der Architektur.* Hrsg. Heinrich Klotz; Übers. Heinz Schollwöck. Braunschweig: Vieweg, 1978. [*Complexity and Contradiction in Architecture.* New York: The Museum of Modern Art, 1966.]

**Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour Steven.** *Learning from Las Vegas.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

**Zimmermann, Anja.** *Skandalöse Bilder - Skandalöse Körper. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars.* Berlin: Reimer, 2001.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1** ROBERT MAPPLETHORPE. *Flower Arrangement*, 1984.  
Gelatinesilberdruck, Ed. 10. 50,8 x 40,6 cm.  
Christenrose Gallery, New York.  
[www.artincontext.org]
- Abb. 2** JOEL-PETER WITKIN. *Studio de Winter, Paris*, 1984.  
Gelatinesilberdruck, getönt, Ed.12. 81,5 x 91,5 cm.  
Privatsammlung Schweiz.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 108].
- Abb. 3** HIROSHI SUGIMOTO. *The Music Lesson*, 1999.  
Gelatinesilberdruck, 149,2 x 119,4 cm.  
[*Sugimoto Portraits*. (Kat.) Deutsche Guggenheim Berlin: Hatje Cantz, 2000. 101].
- Abb. 4** ROGER FENTON. *Decanter and Fruit*.  
The Royal Photographic Society, Bath [GB].  
[*Roger Fenton*. Aperture Masters of Photography. No. 4., 1981].
- Abb. 4 a)** ROGER FENTON. *Fur and Feathers*, 1860.  
The Royal Photographic Society, Bath [GB].  
[*Roger Fenton*. Aperture Masters of Photography. No. 4., 1981].
- Abb. 5** PAUL STRAND. *Photograph, from Camera Work*, 1917.  
Musée d'Orsay, Paris.  
[Frizot, Michel, Hrsg. *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998. 392].
- Abb. 6** WALKER EVANS. *Kitchen Wall in Bud Fields House, Hale County, Alabama* 1936.  
[*Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München: Schirmer-Mosel, 1978. 134]

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

---

- Abb. 7** EDWARD WESTON. *Pepper No. 30*, 1930.  
Gelatinesilberdruck. 20,3 x 25,4 cm.  
[[www.afterimagegallery.com](http://www.afterimagegallery.com)].
- Abb. 8** MAN RAY. *Rayographie / Rayograph*, 1923.  
[*Man Ray Photograph*. München: Schirmer/Mosel, 1982. 68].
- Abb. 9** MAN RAY. *Elevage de poussière*, 1921.  
[*Man Ray Photograph*. München: Schirmer/Mosel, 1982. 68].
- Abb. 10** SHERRIE LEVINE. *After Karl Blossfeldt: 2*, 1990.  
Lambert Collection.  
[Janus, Elisabeth, Hrsg. *Die Rache der Veronika - Aktuelle Perspektiven der zeitgenössischen Fotografie. Die Fotosammlung Lambert*. Deichtorhallen Hamburg. Zürich: Scalo, 1998. 39].
- Abb. 11** CINDY SHERMAN. *Untitled Film Still #21*, 1978.  
20,3 x 25,4 cm.  
Collection of the Artist. Metro Pictures, New York.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998. 68].
- Abb. 12** IRVING PENN. *Stillife with Shoe*, 1980.  
Platindruck.  
[Amelunxen, Hubertus v., Hrsg. *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*. 4 Bde. München: Schirmer/Mosel, 2000. 273].
- Abb. 13** CINDY SHERMAN. *Untitled # 236*, 1987/1990.  
Farbfotografie, Ed. 6, 127 x 190,5 cm.  
Courtesy of the Artist. Metro Pictures, New York.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998. 161].
- Abb. 14** JEFF WALL. *Dead Troops Talk*, 1991-1992.  
Cibachrome.  
[<http://edu.macm.org/wall/deadtroops.htm>]
- Abb. 15** KEITH COTTINGHAM. *o.T. (Triple)*, 1992.  
Aus der Serie *Fictitious Portraits*.  
Digitale Farbfotografie. 121,9 x 101,6 cm.  
[Amelunxen, Hubertus v. et al. Hrsg. *Fotografie nach der Fotografie*. Basel: Verlag der Kunst, 1995]
- Abb. 16** ROBERT MAPPLETHORPE. *Apples and Urn*, 1987.  
Dye Transfer Print. 60,9 x 50,8 cm.  
The Estate of Robert Mapplethorpe.  
[*Mapplethorpe - Altars*. New York: Random House, 1995.]
- Abb. 17** ALFRED STIEGLITZ. *Apples and Gable, Lake George*, 1922.  
[[www.masters-of-photography.com](http://www.masters-of-photography.com)]

- Abb. 18** ROBERT MAPPLETHORPE. *Tulips*, 1987.  
Platindruck auf Leinwand mit Seide und Rahmen: 74,9 x 127 cm.  
Rivendell Collection, The Center for Curatorial Studies at Bard College.  
[*Mapplethorpe - Altars*. New York: Random House, 1995. 120].
- Abb. 19** ROBERT MAPPLETHORPE. *Grapes*, 1985.  
Platindruck, Ed. 3. 64,7 x 55,8 cm.  
Collection of Harry H. Lunn, Jr.  
[Marshall, Richard. *Robert Mapplethorpe*. New York: Whitney Museum of American Art, 1988].
- Abb. 20** ROBERT MAPPLETHORPE. *Pheasant*, 1984.  
Farbtransparent. 5,7 x 5,7 cm.  
The Estate of Robert Mapplethorpe.  
[*Mapplethorpe - Altars*. New York: Random House, 1995].
- Abb. 21** ROBERT MAPPLETHORPE. *Skull*, 1988.  
[Fuller, Gregory. *Endzeitstimmung: düstere Bilder in goldener Zeit*. Köln: DuMont, 1994.]
- Abb. 22** WILLEM VAN AELST. *Jagdstillleben mit erlegten Rebhühnern*, 1711.  
Öl auf Leinwand. 58,8 x 47,8 cm.  
Mauritshuis, Den Haag.  
[Das Mauritshuis. (Kat.). London, Den Haag: Scala Publications, 1994. 114].
- Abb. 23** WILLEM KALF. *Chinesische Schale und Nautilusbecher*. 1662.  
Öl auf Leinwand. 79,4 x 67,3 cm (Originalgröße der Leinwand: 78,5 x 66,8 cm).  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.  
[Chong, Alan; Kloek, Wouter, Hrsg. *Stilllife Painting from the Netherlands 1550-1720*. Rijksmuseum, Amsterdam; The Cleveland Museum of Art. Zwolle: Waanders Publishers, 1999. Kat. Nr. 50, 217].
- Abb. 24** IRIVING PENN. *Cottage Tulip: Sorbet*, 1967/1986.  
Dye Transfer Print; Ed. 16. 48,9 x 49,53 cm.  
[Eskildsen, Ute, Hrsg. *Irving Penn, Objects for the Printed Page*. (Kat.) Essen: Museum Folkwang, 2001. 53]
- Abb. 25** IRIVING PENN. *Still Life with Watermelon*, 1947/1985.  
Dye Transfer Print; Ed. 21. 60,96 x 50,8 cm.  
[Eskildsen, Ute, Hrsg. *Irving Penn, Objects for the Printed Page*. (Kat.) Essen: Museum Folkwang, 2001. 42]
- Abb. 26** ROBERT MAPPLETHORPE. *Fish*, 1985.  
Platindruck, Ed. 3. 55,8 x 63,5 cm.  
Collection of Sondra Gilman and Celso Gonzalez-Falla.  
[Marshall, Richard. *Robert Mapplethorpe*. New York: Whitney Museum of American Art, 1988. 141].

- Abb. 27** IRVING PENN. *New York Still Life*, 1947/78.  
Platindruck, Ed. 65. 43,18 x 58,42 cm.  
Irving Penn and Pace/MacGill Gallery, New York.  
[Eskildsen, Ute, Hrsg. *Irving Penn, Objects for the Printed Page*. (Kat.)  
Essen: Museum Folkwang, 2001. 40-41.].
- Abb. 28** IRVING PENN. Werbung für *Clinique Laboratories*, New York, 1985.  
[Eskildsen, Ute, Hrsg. *Irving Penn, Objects for the Printed Page*. (Kat.)  
Essen: Museum Folkwang, 2001. 33].
- Abb. 29** ABIGAIL O'BRIEN. Aus der Serie: *Seven Still Lives (I-VII): III / Kitchen Pieces – Confession + Communion*, 1998.  
Cibachrome-Farbfotografie, 51 x 66 cm.  
Galerie Bugdahn & Kaimer, Düsseldorf.  
[*Lautlose Gegenwart. Das Stilleben in der zeitgenössischen Fotografie*. (Kat.) Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Bielefelder Kunstverein, 1999. 36].
- Abb. 30** JUAN SÁNCHEZ-COTÁN. *Quince, Cabbage, Melon and Cucumber*,  
ca. 1602.  
Öl auf Leinwand. 69 x 84,5 cm.  
Museum of Art, San Diego.  
[<http://cgi.www.sandiegomuseum.org>].
- Abb. 31** OLIVIER RICHON. *With Oysters*, 1989.  
Aus der Serie: *A Devouring Eye*, 6-teilig. 82x96 cm.  
[Stahel, Urs; Heller, Martin, Hrsg. *Wichtige Bilder*. 1990. 88].
- Abb. 32** OLIVIER RICHON. *With Parrot*, 1989.  
Aus der Serie: *A Devouring Eye*, 6-teilig. 96x82 cm.  
[Stahel, Urs; Heller, Martin, Hrsg. *Wichtige Bilder*. 1990. 89].
- Abb. 33** OLIVIER RICHON. Aus der Serie: *Imitatio Sapiens*, 1989.  
6-teilig, 114 x 140 cm  
[*Blind Spot*, Issue No. 2. [www.blindspot.com](http://www.blindspot.com)].
- Abb. 34** BARTHEL BRUYN d. Ä. *Vanitas*, 1524.  
Öl auf Holz. 61 x 51 cm.  
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (NL).  
[Kauffmann, Georg. *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen der Kunstgeschichte, Bd. 8. Berlin: Propyläen, 1990. Abb. 47b].
- Abb. 35** PIETER CLAESZ. *Skull, Lamp, Book and Pen*, 1628.  
Öl auf Holz. 24,1 x 36,9 cm.  
The Metropolitan Museum of Art, New York.  
[Chong, Alan; Kloek, Wouter, Hrsg. *Stillife Painting from the Netherlands 1550-1720*. Rijksmuseum, Amsterdam; The Cleveland Museum of Art. Zwolle: Waanders Publishers, 1999. Kat. Nr. 15, 141].
- Abb. 36** OLIVIA PARKER. *Devil's Tea Party*, 1981.  
Polaroid. 20,3 x 25,4 cm.  
Edelman Gallery, Chicago.  
[[www.edelmangallery.com](http://www.edelmangallery.com)].

- Abb. 37** OLIVIA PARKER. *Still Life with Soap Bubble*, 1996.  
Digitale Farbfotografie. 50,8 x 73,6 cm.  
Nash Editions / Fine Art Photography, Manhattan Beach (CA).  
[<http://www.nasheditions.com/>].
- Abb. 38** JACQUES DE GHEYN. *Vanitas Still Life*, 1603.  
Öl auf Holz. 82.6 x 54 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York.  
[[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)]
- Abb. 39** JAN VAN EYCK. *The Arnolfini Portrait*, 1434. (Detail).  
Öl auf Eiche. 82.2 x 60 cm.  
National Gallery, London.  
[[www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)].
- Abb. 40** SIMON LUTTICHUYS. *Corner of a Painter's Studio: Allegory of the Arts*, 1646 (Detail).  
Öl auf Holz, 46 x 64,7 cm.  
Sammlung Teresa Heinz und Senator John Heinz.  
[Chong, Alan; Kloek, Wouter, Hrsg. *Stilllife Painting from the Netherlands 1550-1720*. Rijksmuseum, Amsterdam; The Cleveland Museum of Art. Zwolle: Waanders Publishers, 1999. Kat. Nr. 37, 186].
- Abb. 41** ROBERT MAPPLETHORPE. *Self-Portrait*, 1988.  
Gelatinesilberdruck, Artist's Proof 1/1. 67,6 x 57,2 cm.  
Solomon R. Guggenheim Museum, Gift, The Robert Mapplethorpe Foundation. The Estate of Robert Mapplethorpe.  
[[www.guggenheimcollection.org](http://www.guggenheimcollection.org)].
- Abb. 42** NOBUYOSHI ARAKI.  
Aus der Ausstellung *Tokyo Novelle*, Kunstmuseum Wolfsburg, 1997.  
[*Nobuyoshi Araki - Tokyo Novelle*. (Kat.). Kunstmuseum Wolfsburg: Hatje Cantz, 1997.]
- Abb. 43** NOBUYOSHI ARAKI.  
Aus Band 17 der Araki Gesamtausgabe: *Sensual Flowers*.  
[Araki, Nobuyoshi. *The Works of Nobuyoshi Araki*. Bd. I-XX. Tokyo, 1997].
- Abb. 44** NOBUYOSHI ARAKI.  
Ausstellung der Low Gallery (Los Angeles) an der Art Frankfurt, 2001.  
[[www.artnet.com/magazine/reviews](http://www.artnet.com/magazine/reviews)].
- Abb. 45** YOKOYAMA MATSUSABURO. *Selbstporträt*.  
Öl auf Papier.  
[Tokyo Metropolitan Museum of Photography, ed., *The Advent of Photography in Japan*. Tokyo: Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1997. 127].
- Abb. 46** HIROSHI SUGIMOTO. *Metropolitan L. A., Los Angeles*, 1993.  
Gelatinesilberdruck, Ed. 25. 50,8 x 61 cm.  
[*Sugimoto Portraits*. (Kat.) Deutsche Guggenheim Berlin: Hatje Cantz, 2000. 55].

- Abb. 47** UKIYO-E BÜCHER.  
The Minneapolis Institute of Art.  
[[www.artsmia.org](http://www.artsmia.org)].
- Abb. 48** SUZUKI HARUNOBU. *Flirting During Ikebana (Chuban Nishiki-e)*.  
20, 3 x 28,6 cm.  
Museum Rietberg, Zürich.  
[Masterpieces of Ukiyoe from the Rietberg Museum Zürich. Nara Prefectural Museum of Art, 1993].
- Abb. 49** KITAGAWA UTAMARA.  
*Insekten und Blumen aus dem Insektenbuch (Mushi erami)*, 1788.  
British Library.  
[Cawthorne, Nigel. *Ukiyo-E. Die Kunst des Japanischen Farbholzschnitts*. Übers. Jürgen Blasius. Augsburg: Battenberg, 1998. 53].
- Abb. 50** HIROSHI SUGIMOTO. *Cambrian Period*, 1992.  
Gelatinesilberdruck, Ed. 25. 50,8 x 61 cm.  
[*Sugimoto Portraits*. (Kat.) Deutsche Guggenheim Berlin: Hatje Cantz, 2000. 41].
- Abb. 51** HIROSHI SUGIMOTO. *Henry VIII*, 1999.  
Gelatinesilberdruck, Ed. 5. 149,2 x 119,4 cm.  
[*Sugimoto Portraits*. (Kat.) Deutsche Guggenheim Berlin: Hatje Cantz, 2000].
- Abb. 52** HANS HOLBEIN d. J. *Henry VIII*, 1540.  
Öl auf Leinwand. 88,5 x 74,5 cm.  
Galleria Nazionale d'Arte Antica die Palazzo Barberini, Rom.  
[[www.galleriaborghese.it/barberini](http://www.galleriaborghese.it/barberini)].
- Abb. 53** JOHANNES VERMEER. *The Music Lesson*, 1662-65.  
Öl auf Leinwand. 44,5 x 39,4 cm.  
London, Buckingham Palace.  
[[www.vermeerscamera.com.uk](http://www.vermeerscamera.com.uk)].
- Abb. 54** CINDY SHERMAN. *Untitled #272*, 1992.  
Farbfotografie, Ed. 6. 67,3 x 102 cm.  
Cindy Sherman; Metro Pictures.  
[Zdenek, Felix; Schwander, Martin. *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995. Tafel Nr. 75].
- Abb. 55** CINDY SHERMAN. *Untitled #268*, 1992.  
Farbfotografie, Ed. 6. 67,3 x 101,6 cm.  
Cindy Sherman; Metro Pictures.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998. Tafel 132].
- Abb. 56** CINDY SHERMAN. *Untitled #131*, 1983.  
Farbfotografie, Ed. 18. 88,3 x 41,9 cm.  
Sammlung Eli und Edythe L. Broad, Los Angeles.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998].

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

---

- Abb. 57** CINDY SHERMAN. *Untitled #160*, 1986.  
Farbfotografie, Ed. 6. 127,3 x 84,8 cm.  
Cindy Sherman; Metro Pictures.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998].
- Abb. 58** CINDY SHERMAN. *Untitled #172*, 1987.  
Farbfotografie. 179,1 x 120,7 cm.  
Cindy Sherman; Metro Pictures.  
[Zdenek, Felix; Schwander, Martin. *Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975-1995*. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1995. Tafel Nr. 75].
- Abb. 59** CINDY SHERMAN. *Untitled # 224*, 1990.  
Farbfotografie, Ed. 6. 121 x 96,5 cm.  
Sammlung Linda und Jerry Janger, Los Angeles.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998].
- Abb. 60** ROBERT MAPPLETHORPE. *Model Parade*, 1972.  
Foto-Transfer und Acryl auf Leinwand mit Rahmen, 54,6 x 64,8 cm.  
Robert Mapplethorpe Estate.  
[Marshall, Richard, Hrsg. *Robert Mapplethorpe*. Mit Texten von Richard Howard, Ingrid Sischy. (Kat.). New York: Whitney Museum of American Art, 1988].
- Abb. 61** HANNAH HÖCH. *Das Fest kann beginnen*, 1965.  
Collage.  
VG Bild-Kunst, Bonn.  
[[www.ifa.de/a/a1/kunst/da1hoeco.htm](http://www.ifa.de/a/a1/kunst/da1hoeco.htm)].
- Abb. 62** RAOUL HAUSMANN. *L'Acteur*.  
Collage.  
Museum Raoul Hausmann.  
[<http://thegame.at/exil/museum/>].
- Abb. 63** CINDY SHERMAN. *Untitled 314E*, 1994.  
Farbfotografie, Ed. 6. 111,8 x 76,2 cm.  
Cindy Sherman; Metro Pictures.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998].
- Abb. 64** CINDY SHERMAN. *Untitled 302*, 1994.  
Farbfotografie, Ed. 6. 167,8 x 114,3 cm.  
Sammlung Howard Rachofsky, Dallas.  
[*Cindy Sherman. Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997, 1998].
- Abb. 65** HANS BELLMER. *Die Puppe*, 1934.  
Schwarzweiss-Fotografie, 16,2 x 16,2 cm.  
Sammlung R. Aldoux, Paris. Courtesy Ubu Gallery, New York.  
[Lichtenstein, Therese. *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press; New York: International Center of Photography, 2001].



- Abb. 66** JOEL-PETER WITKIN. *Las Meniñas*, 1987.  
Gelatinesilberdruck, getönt, Ed. 3. 71 x 71 cm.  
Joel Peter Witkin; Pace/MacGill Gallery,  
New York; Fraenkel Gallery, San Francisco.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 69].
- Abb. 67** JOEL-PETER WITKIN. *Still Life, Mexico*, 1992.  
Gelatinesilberdruck, getönt, Ed. 12. 79 x 101,5 cm.  
Privatsammlung, Schweiz.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 93].
- Abb. 68** JOEL-PETER WITKIN. *Feast of Fools*, 1990.  
Gelatinesilberdruck, getönt, Ed. 15. 65 x 90 cm.  
Joel Peter Witkin; Pace/MacGill Gallery,  
New York; Fraenkel Gallery, San Francisco.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 83].
- Abb. 69** JOEL-PETER WITKIN. *Bacchus Amelus*, 1986.  
Gelatinesilberdruck, getönt, Ed. 3. 71 x 71 cm.  
Sammlung Baudoin Lebon & Lunn Ltd.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 59].
- Abb. 70** NOBUYOSHI ARAKI.  
Aus: *Shijyo. Tokyo – Marketplace of Emotions*, 1998.  
Nobuyoshi Araki.  
[Zdenek, Felix, Hrsg. *Nobuyoshi Araki. Shijyo. Tokyo - Marketplace of Emotions*. Zürich: Stemmle, 1998].
- Abb. 71** RAOUL UBAC. *Die Schlacht der Amazonen, Gruppe III*, 1939.  
Fotomontage, mehrfache Solarisation.  
[Krauss, Rosalind. *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Übers. Henning Schmidgen. München: Wilhelm Fink, 1998. 175].
- Abb. 72** JOEL-PETER WITKIN. *Woman once a Bird, Los Angeles*, 1990.  
Handbemalter Gelatinesilberdruck mit Enkaustik, Unikat. 71 x 71 cm.  
Pace/McGill Gallery, New York.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 81].
- Abb. 73** JOEL-PETER WITKIN. *Studio of the Painter (Courbet), Paris*, 1990.  
Handbemalter Gelatinesilberdruck mit Enkaustik, Unikat. 73 x 99 cm.  
Fonds National d'Art Contemporain, Paris.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 85].
- Abb. 74** NICOLAS BEATRIZET. *Tafel I, Libri II*.  
Aus: Juan de Valverde de Hamusco. *La anatomia del corpo humano*, 1589.  
Special Collections Department, Glasgow University Library.  
[Petherbridge, Deanna; Jordanova, Ludmilla. *The Quick and the Dead. Artist and Anatomy*. Manchester: National Touring Exhibitions, 1997. 23].

- Abb. 75** JACQUES FABIEN GAUTIER D'AGOTY. *An Anatomical Virgin and Child: A seated Woman with open Womb and Feotus in her Lap, Hand on Breast*, 18. Jahrhundert.  
Öl auf Leinwand, 200,5 x 64,5 cm.  
Wellcome Institute for the History of Medicine Library, London.  
[Petherbridge, Deanna; Jordanova, Ludmilla. *The Quick and the Dead. Artist and Anatomy*. Manchester: National Touring Exhibitions, 1997. 91].
- Abb. 76** JOEL-PETER WITKIN. *Head of a Dead Man, Mexico*, 1990.  
Handbemalter Gelatinesilberdruck mit Enkaustik, Unikat. 64 x 83 cm.  
Sammlung Lawrence Barth, Los Angeles.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 92].
- Abb. 77** ANDRES SERRANO. *Cabeza de Vaca*, 1984.  
[<http://www.mimieux.com/arthistory>].
- Abb. 78** ANDRES SERRANO. *The Morgue (Rat Poison Suicide)*, 1992.  
Cibachrome, Ed. 3. 128 x 156 cm.  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.  
[Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 1999. 58].
- Abb. 79** ANDRES SERRANO. *The Morgue (Child Abuse)*, 1992.  
Cibachrome, Ed. 3. 125,7 x 152,4 cm.  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.  
[Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 1999. 69].
- Abb. 80** ANDRES SERRANO. *Piss Christ*, 1987.  
Cibachrome, Ed. 4. 152,4 x 101,6 cm.  
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.  
[Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 1999. 55].
- Abb. 81** JOEL-PETER WITKIN. *Harvest, Philadelphia*, 1984.  
Gelatinesilberdruck, getönt, Ed. 15. 51 x 41 cm.  
Sammlung Baudoin Lebon & Lunn Ltd.  
[Celant, Germano. *Witkin*. Zürich, Berlin, New York: Scalo, 1995. Tafel 48].
- Abb. 82** GIUSEPPE ARCIMBOLDO. *Winter*, 1563.  
Öl auf Holz, 67 x 51 cm.  
Kunsthistorisches Museum, Wien.  
[<http://gallery.euroweb>].
- Abb. 83** JAN VAN DER HEYDEN. *A Collector's Cabinet*, ca. 1670.  
Öl auf Holz, 62,5 x 50 cm.  
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.  
[Chong, Alan; Kloek, Wouter, Hrsg. *Stillife Painting from the Netherlands 1550-1720*. Rijksmuseum, Amsterdam; The Cleveland Museum of Art. Zwolle: Waanders Publishers, 1999. Kat. Nr. 50, 259].
- Abb. 84** JOAN FONTCUBERTA. Aus: *Fauna: Dr. Ameisenhaufen's Archive*, 1988.  
[<http://www.kaapeli.fi/eko.fi/gallery/fontcuberta/1/fauna1.html>].

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

---

- Abb. 85** JOAN FONTCUBERTA. Aus: *Herbarium*, 1985.  
[<http://www.image-ouverte.com/french/pujade9.htm>].
- Abb. 86** ROSAMUND PURCELL.  
*Hydrocephalic Child whose Skull has opened like a Flower*, 1997.  
In: *Special Cases: Natural Anomalies and Historical Monsters*, San Francisco: Chronicle Books, 1997.  
[<http://www.raintaxi.com/purcell.htm>].
- Abb. 87** CORNELIUS HUIJBERTS. *Thesaurus Anatomicus*, 1701-16.  
Stich nach Frederick Ruysch.  
Wellcome Institute for the History of Medicine Library, London.  
[Petherbridge, Deanna; Jordanova, Ludmilla. *The Quick and the Dead. Artist and Anatomy*. Manchester: National Touring Exhibitions, 1997. 99].
- Abb. 88** ROSAMUND PURCELL.  
*The flattened Face of a Mountain Zebra, Equus Zebra*, (ohne Jahr).  
[Purcell, Rosamond Wolff. "The Flatland of Photography". *Harvard Magazine*. Vol. 103, Nr. 5 (Mai/Juni 2001)].
- Abb. 89** HANS HOLBEIN d. J. *The Ambassadors*, 1533.  
Öl auf Eiche, 207x 209,5 cm.  
London, National Gallery.  
[Kauffmann, Georg. *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*. Propyläen der Kunstgeschichte. Bd. VIII. Berlin: Propyläen, 1990. Abb. 56].
- Abb. 90** PATRICK BAILLY-MAÎTRE-GRAND. Alligator aus der Serie: *Formol's Band*.  
(ohne Jahr), 50 X 60 cm.  
Galerie Michèle Chomette.
- Abb. 91** ATKIN&LUDWIG. *Fetus in Jar #2*, 1986.  
Platin/Palladium-Druck. 10,2 x 12,7 cm.  
[<http://www.riccomaresca.com/C/ARTISTS/Photo/Akin&Ludwig.htm>].

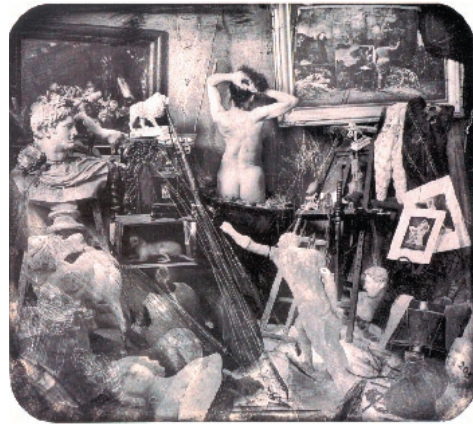


Abb. 1  
Abb. 3  
Abb. 4a

Abb. 2  
Abb. 4  
Abb. 5

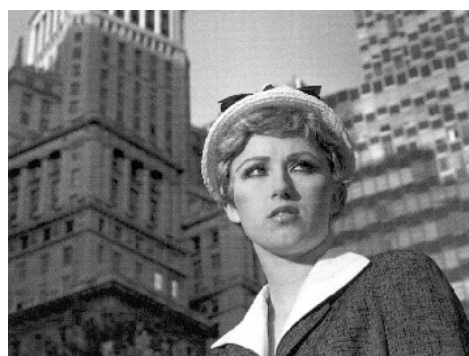
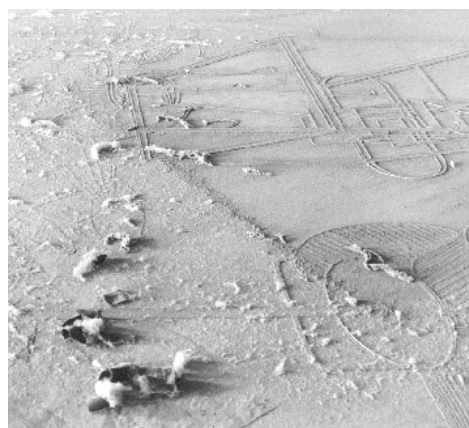
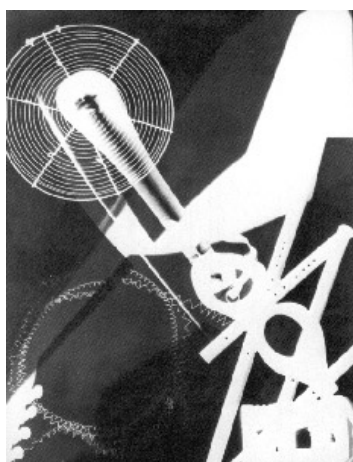
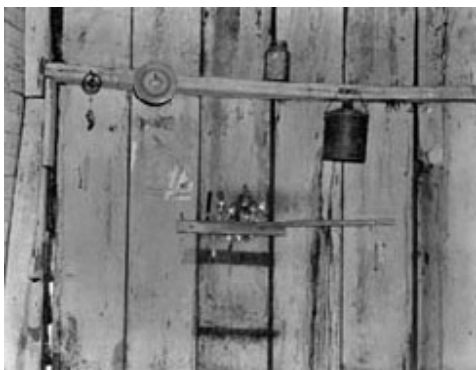


Abb. 6  
Abb. 8  
Abb. 10

Abb. 7  
Abb. 9  
Abb. 11





Abb. 12  
Abb. 14  
Abb. 16

Abb. 13  
Abb. 15  
Abb. 17

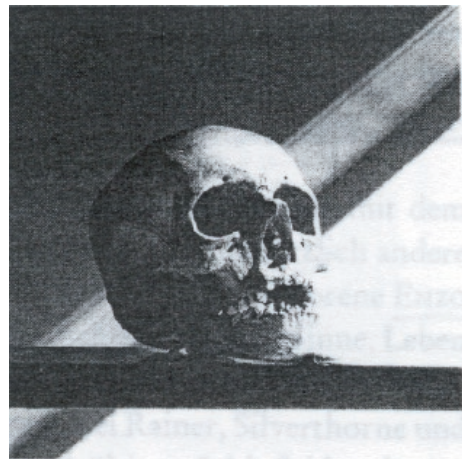
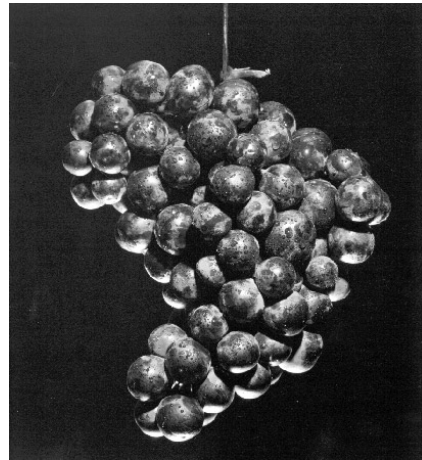


Abb. 18  
Abb. 20  
Abb. 22

Abb. 19  
Abb. 21  
Abb. 23





Abb. 24  
Abb. 26  
Abb. 28

Abb. 25  
Abb. 27  
Abb. 29



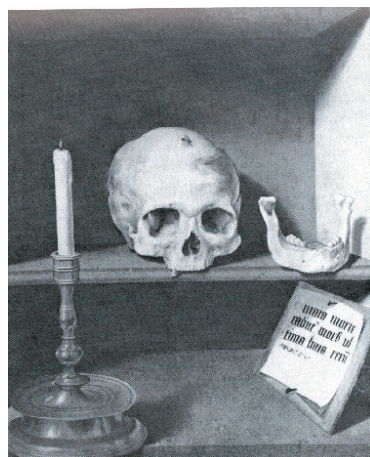


Abb. 30  
Abb. 32  
Abb. 34

Abb. 31  
Abb. 33  
Abb. 35

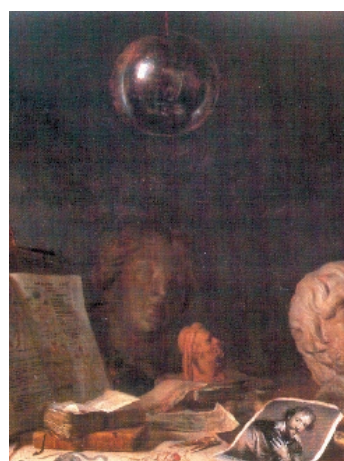


Abb. 36  
Abb. 38  
Abb. 40

Abb. 37  
Abb. 39  
Abb. 41



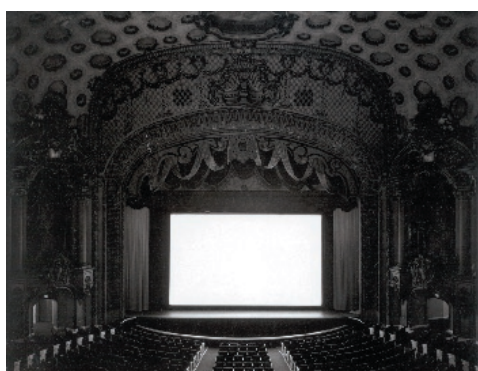


Abb. 42  
Abb. 44  
Abb. 46

Abb. 43  
Abb. 45  
Abb. 47



Abb. 48  
Abb. 50  
Abb. 51

Abb. 49  
Abb. 53  
Abb. 52





Abb. 54  
Abb. 56  
Abb. 58

Abb. 55  
Abb. 57  
Abb. 59

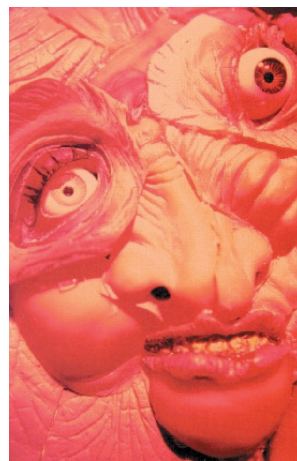


Abb. 60  
Abb. 62  
Abb. 64

Abb. 61  
Abb. 63  
Abb. 65



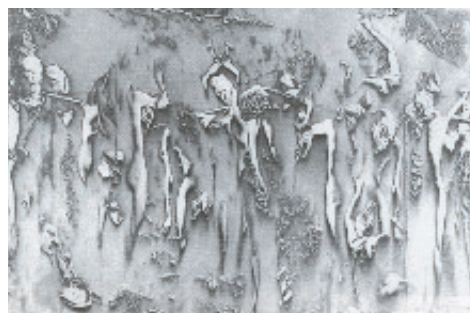


Abb. 66  
Abb. 68  
Abb. 70

Abb. 67  
Abb. 69  
Abb. 71

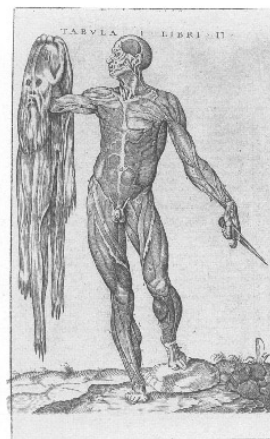


Abb. 72  
Abb. 74  
Abb. 76

Abb. 73  
Abb. 75  
Abb. 77





Abb. 78  
Abb. 80  
Abb. 81

Abb. 79  
Abb. 82

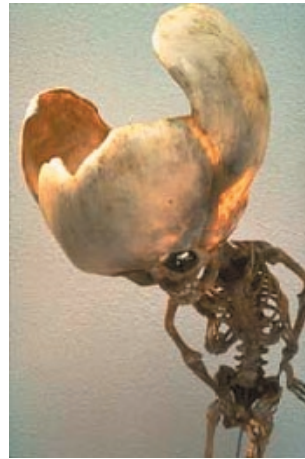


Abb. 83  
Abb. 85  
Abb. 87

Abb. 84  
Abb. 86



Abb. 88  
Abb. 89  
Abb. 91

Abb. 90

## Tanja Warring

(geb. 1969 in Zürich) Studium der Kunst-, Politik- und Medienwissenschaft an der Universität Zürich. Zwischen 1996 und 2002 im Museums- und Ausstellungswesen als Kuratorin, Dozentin und Art Consultant tätig. Seit 2003 freie Kuratorin, Projektleiterin für Auftraggeber in Kultur und Wirtschaft. Konzeption, Realisation von internationalen Ausstellungen und Ausstellungstourneen im Bereich Kunst, Fotografie und Kulturgeschichte.